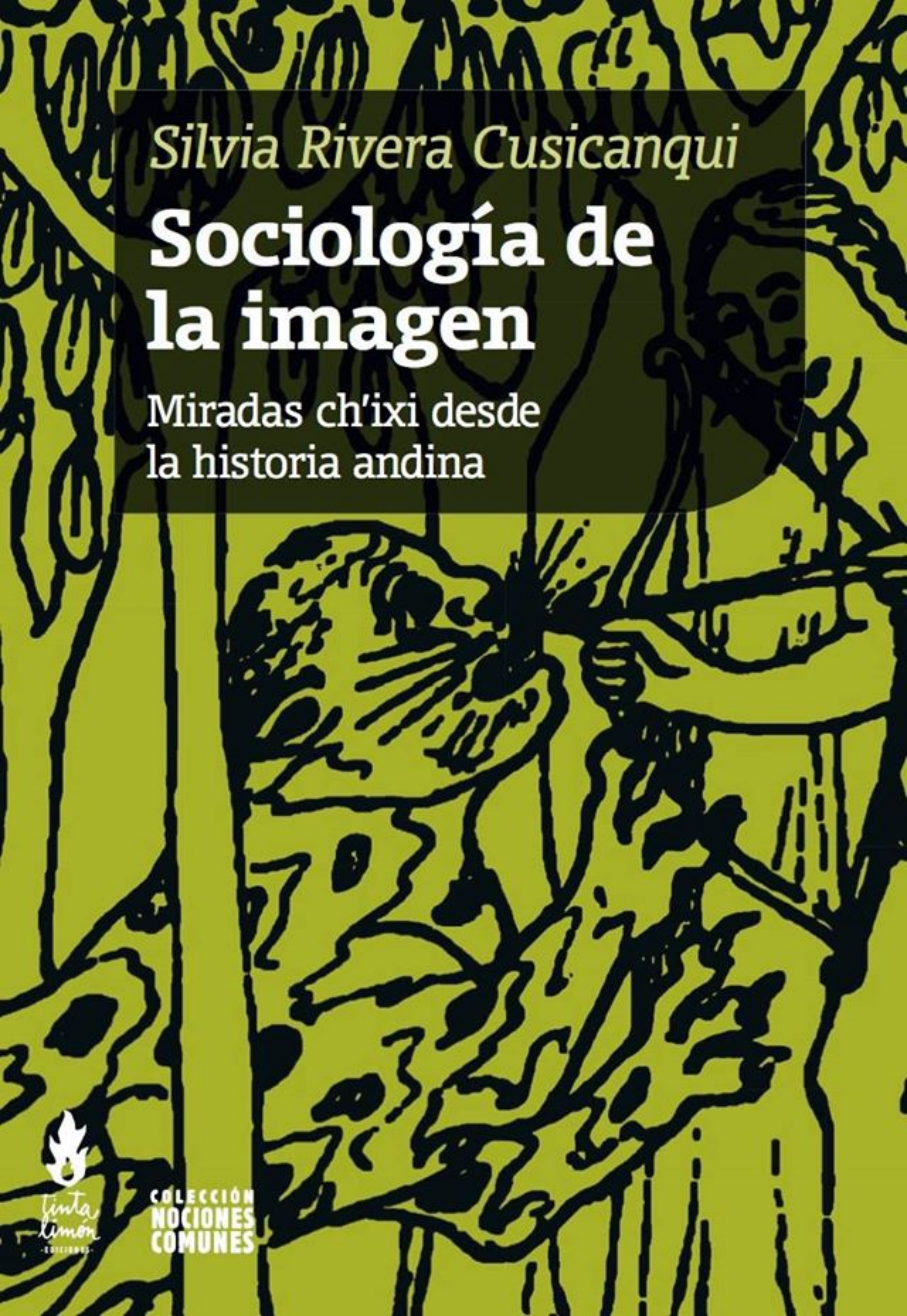


Silvia Rivera Cusicanqui
Sociología de la imagen
Miradas ch'ixi desde la historia andina
tinta limón ediciones
COLECCIÓN NOCIONES COMUNES

Silvia Rivera Cusicanqui

Sociología de la imagen

Miradas ch'ixi desde la historia andina

Silvia Rivera Cusicanqui

Sociología de la imagen

Miradas ch'ixi desde la historia andina





Rivera Cusicanqui, Silvia
Sociología de la imagen : ensayos . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Tinta Limón, 2015.
352 p. ; 20x14 cm. - (Nociones Comunes / Tinta Limón; 17)

ISBN 978-987-3687-10-5

1. Sociología Política. 2. Historia. I. Título
CDD 306.2

Fecha de catalogación: 29/06/2015

Diseño de cubierta e interiores: Juan Pablo Fernández
Imagen de tapa: *Nueva coronica y buen gobierno (página 155),* Felipe Guamán Poma de Ayala, 1615

Corrección y cuidado de la edición: Tinta Limón



www.tintalimon.com.ar
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Palabras previas
Por Tinta Limón

Hace años que para nosotrxs el intercambio con Silvia Rivera Cusicanqui se ha convertido en parte de una colaboración profunda, artefacto de una amistad y espacio de poderosa inspiración. Por un lado, porque a ella la inquieta, tanto como a nosotrxs, cómo entender la investigación: creemos sin dobleces en su "dimensión política y subversiva", como le exige Silvia a esta práctica, y a que su despliegue de lugar a una "micropolítica situada e iconoclasta" a la vez que a un debate abierto sobre el "buen gobierno".

La conversación, entonces, sedimenta, se amasa. Nos embarca juntxs. Arma estilos que se cruzan y se hablan entre sí. Composiciones *promiscuas*. Por momentos, llega a coserse en co-investigaciones, trafica imágenes en común entre colectivos y nos envuelve en ofensivas compartidas.

Silvia habla del aymara como un idioma "aglutinante", porque es capaz de que un mismo término varíe según los sufijos, los contextos de enunciación y con cada operación de significación específica, así como alrededor de las estrategias retóricas. Esa *variación* es a la que se somete su propia teoría, al punto de decir: "Hace algún tiempo he adquirido la costumbre de expresar en público el repudio por mi obra anterior". Que esa posibilidad esté ligada a una trayectoria femenina no es menor: pone en acto "la ventaja de la desventaja, el lado afirmativo de nuestra desvalorización". Y también performativiza una "episteme propia", capaz de incluir términos no lineales, opuestos, zonas de conflicto y encuentro, nuevos puntos de partida.

En este libro en particular celebramos entonces la genealogía de un método original: la *sociología de la imagen* que Silvia propone es a la vez desplazamiento vital, historia política y experimentación pedagógica, anudados en la pregunta por la insubordinación descolonizadora como práctica.

En este sentido, el libro es en sí mismo una serie de trajines, de recorridos, de rutas: las voces del sindicalismo libertario, la autonomía india, la lectura desprejuiciada y no localista, las imágenes y los textiles como secuencias iconográficas de fuerte dramatización política, los vericuetos de las universidades pobres del sur, las fronteras sexuales y raciales, los fracasos.

Tal vez podamos usar a uno de sus preferidos, el cronista y dibujante Waman Puma (siglo XVII) al que aquí le dedica numerosas páginas, para contrabandearla a ella en uno de sus dibujos. Ese montaje nos daría una poeta-astróloga: "caminar, conocer, crear" los verbos de un método en movimiento, con el horizonte de una "artesanía intelectual", que no se deja expropiar el debate sobre la idea misma de qué es otra mirada sobre la totalidad (como lo proyecta el *Principio Potosí*, de las minas coloniales al neoextractivismo).

Los materiales con los que aquí se trabaja son parte de la apuesta: sea el cine de Jorge Sanjinés o las acuarelas de Melchor María Mercado –dos precursores de la sociología de la imagen, según Silvia– se leen desde un ojo intruso, al mismo tiempo con sospecha y develando sus ausencias, destacando sus alegorías, insistiendo sobre su singularidad. La sociología de la imagen, como hace casi tres décadas la historia oral, son estrategias de un intenso combate que Silvia sostiene contra los límites de la escritura alfabética para reconectar con los ríos profundos de la vitalidad anticolonial. Y allí amalgama la exigencia de la presencia indígena desde la originalidad de su filosofía y no desde un estereotipo de lo originario.

Hay dos problemas que nos interesan en particular resaltar para la discusión en marcha en nuestro continente. Por un lado, la cuestión del *desarrollo*: el trabajo que Silvia practica sobre esta palabra ilumina cómo se vincula históricamente al decreto de *miserabilismo*

sobre los sectores populares o subalternos, en los años 50 pero también en la representación de la etapa oligárquica del siglo XIX y en la actualidad.

Por otro, la emblematización de indios y cholas (extensible, de nuevo, a los sectores populares en general) por medio de su "subsunción ornamental", dejando de lado su espesor productivo, su hegemonía urbana, su conciencia *ch´ixi*, abigarrada. Son ambas cuestiones claves de la actualidad latinoamericana, que se obturan demasiado a menudo, y que tensionan la *actualidad* de la crítica colonial desde un lugar filoso y no puramente ideológico, académico o moral.

Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani[1]

AFORISMO AYMARA

Hay que soñar, pero a condición de creer firmemente en nuestros sueños, de cotejar día a día la realidad con las ideas que tenemos de ella; de realizar meticulosamente nuestra fantasía.

V. I. LENIN

1. Este aforismo puede traducirse aproximadamente así: "Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro", aunque sus significados más sutiles se pierden en la traducción.

Prólogo
La sociología de la imagen como praxis descolonizadora

Una larga práctica de investigación social ha ido dando forma, poco a poco, al trabajo que se presenta en este libro. Muy tempranamente, mi inquietud por el mundo andino se había orientado hacia mí misma –en una suerte de angustia identitaria o, como la llamara Denise Arnold, "nostalgia de ancestros" (2008)– y por ello me dirigí a los archivos y al altiplano, en busca de mis orígenes por línea materna, en la *marka* Qalakutu de la provincia Pacajes. En los años 1970 había caído en mis manos un enigmático documento de la temprana colonia[1] que me permitió situarme en el inicio de un camino intelectual cada vez más proclive a buscar nexos entre la historia del pasado y los dilemas que vivía en el presente. Las tesis y documentos académicos que resultaron de aquella primera tentativa de hacer ciencia social

1. Se trata de una demanda de servicios gratuitos a favor de un cacique, cuyo folio más antiguo está datado en 1586. El cacique en cuestión aducía descender de Tikaqala, un mallku de Urinsaya Qalakutu, quien vio llegar a los españoles en el Cusco y retornó corriendo a avisar a los caciques de Pacajes que los recién llegados eran gente "fuerte y animosa" y que "no convenía hacerles resistencia". La *ulaqa* de autoridades de Pacajes determinó ajusticiarlo por traidor y matar a todas sus cónyugues (abriéndoles los vientres para matar a sus herederos, dice el documento). De esta matanza habría escapado una india, Jakima, que se refugió en el valle costero de Lluta y dio a luz a un hijo de Tikaqala. Cuando las autoridades étnicas de Pacajes se dieron cuenta de que tenían que negociar con los españoles en calidad de vencidos, tuvieron que buscar a algún sobreviviente de la matanza que ellos mismos habían perpetrado, para que oficie como "cacique de sangre" y pueda ser legitimado bajo el sistema de gobierno indirecto de las "dos repúblicas". El hijo de Jakima, llamado *Awkiwaman*, fue erigido en cacique y dio inicio al linaje de lo que sería posteriormente la familia Cusicanqui (ver Rivera y Platt 1978, Rivera 2015).

son por ello escasos, y el más importante fue destruido en 1980 en el contexto del golpe de García Meza[2]. Esta destrucción la interpreté como un mensaje del *ajayu* de Santos Marka T'ula (ver THOA 1984), un extraordinario pensador y cabecilla en el ciclo de insurgencia aymara de la primera mitad del siglo XX, cuya historia descubrí casi sin querer, pero sobre todo sin saber que su destino no era apuntalar una carrera universitaria sino alimentar un nuevo ciclo de insurgencia aymara. Ya en el marco del trabajo conjunto con lxs hermanxs del Taller de Historia Oral Andina, se nos hizo cada vez más evidente la dimensión política y subversiva de la investigación en el ámbito multifacético y plural de la memoria colectiva. Mientras un equipo continuaba desarrollando las implicaciones *qhipnayra* de este método en el mundo rural *quechumara,* haciendo un trabajo más politizado, con otras compañeras seguíamos fascinadas por esa década insurgente que sólo pudo ser sofocada con la carnicería de la Guerra del Chaco (1932-1935). Sin abandonar la enseñanza universitaria, y cada vez más descreyente de la retórica multicultural, la sociología de la imagen se convirtió para mí en una especie de invernadero de experimentación pedagógica que me ayudó a desarrollar algunas de las ricas experiencias formativas del THOA, pero orientando su uso hacia inquietudes más diversas y marginales, no siempre constreñidas a la politización de las identidades o al reclamo por las penurias del pasado. En lo que sigue daré algunos detalles de estos procesos.

Génesis de una (in)disciplina

Las ideas de partida del trabajo del THOA eran medio heréticas, aunque desde nuestro punto de vista eran la lógica consecuencia de las ausencias y puntos ciegos del saber universitario. En medio del

2. En mi tesis de licenciatura, que modifiqué para publicar como artículo, se expone la pérdida de tierras comunales en la provincia con las reformas liberales del siglo XIX (Rivera 1978), y en la de maestría pretendía cubrir la historia larga de Pacajes desde la invasión colonial hasta la Guerra del Chaco.

bullicio, la intransigencia del debate en la izquierda marxista discurría a espaldas de las comunidades aymaras que desde los años 1970 comenzaron a salir de la clandestinidad cultural y cuestionar los modos dominantes de encasillar a lxs indixs en el debate público. El sólo hecho de reconocer en las movilizaciones aymaras de los siglos pasados una iniciativa, un liderazgo y un proyecto político propios era poco menos que impensable para la ciencia social de esos días[3]. Pero se comprenderá mejor la polarización de este escenario si se considera que la insurgencia katarista salió a la luz no sólo en los bloqueos de caminos y pliegos de reivindicaciones, sino también como una puesta en cuestión de la doxa mestizo criolla, que consideraba a las luchas de los pueblos y comunidades como una "hecatombe" o al menos como un pasivo electoral. La visibilidad política del katarismo incomodaba profundamente a ese hábito de pensamiento confortable que nos relegaba a la condición de colectividades "espasmódicas" y pre-políticas, adolescentes de autonomía y racionalidad.

Desde una especie de micropolítica situada e iconoclasta, el trabajo de historia oral rompía también con el mito de unas comunidades indígenas sumidas en el aislamiento y la pobreza y enclaustradas en un pasado de inmovilidad y penumbra cognitiva. Este discurso ha sido el fundamento de una larga cadena de acciones civilizatorias, a veces muy violentas, que continúan vigentes bajo ropajes engañosos, como el discurso del "desarrollo"[4] o de la "erradicación de la pobreza". Más bien, es evidente que las principales markas y ayllus participantes de ese amplio movimiento[5] tenían una economía próspera: ganadería y comercio a larga distancia en el altiplano sur

3. Excepción hecha del trabajo histórico de Ramiro Condarco Morales (1965) sobre el levantamiento del Willka Zárate, Roberto Choque (1978) sobre la rebelión de Jesús de Machaca y Xavier Albó (1979) sobre Achacachi, que van nomás a contrapelo del saber académico impartido en las universidades.
4. Inaugurado en los años 1940 bajo el influjo de la misión Bohan de los Estados Unidos (ver Pruden 2012).
5. El movimiento de caciques-apoderados llegó a abarcar 400 markas (pueblos o federaciones duales de ayllus) en cinco departamentos de la república (THOA 1984, 1986a, Mamani 1991)

y una producción agrícola, textil y pesquera diversificada en el área circunlacustre. De otra parte, los caciques-apoderados que encabezaron estas luchas eran todo menos sedentarios: atravesaron miles de kilómetros en busca de documentos que protegieran sus tierras comunales y la fuerza de su trabajo y conocimiento, de la voracidad terrateniente que los quería ignorantes y necesitados. Sus escribanos o *qilqiris* practicaban la lecto-escritura en castellano tanto como las mujeres el textil y el rito. Otro tanto sucedía con su fama de intolerantes y sanguinarios. Las rebeliones violentas (1921, 1927) fueron momentos de intensificación y crisis en el marco de una estrategia de lucha legal de largo aliento. La multiplicidad de sus vínculos y tanteos con el mundo cholo y letrado de las ciudades desmiente la imagen aislacionista y nos muestra el amplio repertorio de opciones político-religiosas a las que se acercaron, sin perder el sentido de sus convicciones propias, en un gesto de independencia intelectual que Waskar Ari ha llamado "política de la tierra" (2014).

Sin embargo, una genuina relación intercultural entre el movimiento obrero y el mundo de los caciques apoderados parece haber sido difícil. Es posible que ni los sectores más radicales que se les acercaron pudieran superar una mirada civilizadora, como lo sugiere una tesis reciente de Marcelo Maldonado (2014), aunque toca el período más tardío de la anarquista Federación Agraria Departamental (1947). Pero en los años 1980, con Zulema Lehm, nos fascinó el descubrir archivos fotográficos y testimonios de los 1920 que hablaban de la intensa y convergente movilización antioligárquica y anticolonial en La Paz. Así nos tocó abrir una rendija hacia otro mundo silenciado: el de los gremios artesanales urbanos –masculinos como los carpinteros, albañiles y sastres; femeninos como las floristas y *qhateras*– que habrían de afiliarse a las masivas organizaciones anarquistas de la FOL y la FOF (federaciones obreras local y femenina, respectivamente). Estas organizaciones desarrollaron sus acciones en paralelo con la resistencia de ayllus y comunidades del altiplano,

y hay evidencias de contactos entre ambas[6]. Pero había también gremios bisagra: el de los carniceros (llamados *mañazos*, ayllu y gremio urbano a la vez, ver Barragán 1990), los "solaperos" y los albañiles, y entre las mujeres, las lecheras y quién sabe qué otros oficios que no hemos podido documentar[7].

Habíamos dado con dos movimientos borrados de la historia, el uno por obra de la historia oficial *movimientista* de las "luchas campesinas" y la "integración nacional" (Antezana y Romero 1973), el otro por la izquierda, en la voz de uno de sus intelectuales más destacados, Guillermo Lora (1970). La reactualización de estas dos historias traslapadas fue un emprendimiento a la vez intelectual y comunicativo, capaz de conversar con las subjetividades emergentes –portadoras de concepciones del mundo y epistemes alternativas– que afloraron por todas partes al desplegarse los efectos de la crisis estatal de los años 1980. Lo cierto es que tanto en la vertiente comunaria como en la anarquista, las indagaciones del THOA –en forma de libros, folletos o programas de radio– tendrán repercusiones en la reorganización del movimiento indio y en las movilizaciones populares de años venideros: la historia de los caciques apoderados, difundida en formatos como la radionovela, será una vertiente en la formación de las federaciones de *ayllus* que convergieron en CONAMAQ[8]; y los trabajos sobre el anarquismo serán recuperados más tarde, en ediciones pirata, por diversos grupos de afinidad y comunidades libertarias. Viniendo de un taller de investigadores tan pequeño y con recursos

6. En un documento de 1930, Luis Cusicanqui, de la FOL, muestra su indignación por el asesinato de Prudencio Callisaya, uno de los más importantes caciques-apoderados de la región circunlacustre (ver Lehm y Rivera [1988] 2013: 244), y en un testimonio publicado en 1986 varios artesanos recuerdan los vínculos entre Santos Marka T'ula y Luis Cusicanqui (THOA 1986a).
7. Las trabajadoras del hogar, organizadas en la Unión Sindical de Culinarias, al igual que las floristas, pertenecían a un estrato más urbano y mestizo que las lecheras, pero sin duda cobijaron también a sectores de trabajadoras migrantes de comunidades indígenas. Entre ellas, don José Clavijo nos dió un ejemplo de individualismo anarquista en la figura de una aguerrida joven "antisocial" que andaba en bicicleta y vestía de varón, a la que apodaban la "china ratera". ¿Cuántas habría como ella?
8. Consejo Nacional de Markas y Ayllus del Qullasuyu.

tan escasos (al menos en sus primeros años), tal influjo no se explica si no es por la convergencia entre una amplia y difusa disponibilidad social y la investigación documental/oral, mediada por la difusión de montajes orales y visuales. Pese a los radicalismos esencialistas que hoy se difunden en torno a la cuestión indígena, me arriesgo a proponer que el quid de ese pequeño *tinku* fue la articulación de elementos comunitarios e indígenas con temas humanos de carácter planetario. Esta conjunción de temas fue característica tanto de la lucha antifiscal del movimiento de caciques apoderados (dignidad, restitución, respeto a la diferencia), como de la praxis intelectual y el estilo político de los sindicatos anarquistas (libertad, autogestión, democracia federativa). Y eso explica la resiliencia de ambos proyectos o indagaciones a lo largo del tiempo. Pero también explica la proliferación de imágenes e imaginarios que se tejieron, y aun se tejen, en torno suyo.

Valores de uso y su circulación

La trayectoria intelectual que se ha intentado describir arriba surgió de modo tentativo y plagado de incertidumbres y conflictos. Eran esfuerzos de comunicar, redistribuir e incitar, que terminaron por generar un repertorio de esquejes – llamemos así a los formatos – que al plantarse y difundirse nos permitieron acumular experiencias, desentrañar errores y rumiar creativamente los fracasos. Los contactos con un público popular heterogéneo fueron fundamentales para nutrir los aprendizajes, tanto en el contexto universitario –primer espacio de acogida para el taller de investigación oral que conducíamos junto a Tomás Huanca– como en el camino autónomo que emprendimos más tarde. A mediados de los años 1990, cuando mis trajines y los del THOA tomaron senderos divergentes, la docencia-investigación en la Carrera de Sociología me dio la oportunidad de continuar con ese proceso reflexivo, que desembocó en el trabajo con imágenes. Muestro aquí los detalles, los acontecimientos y hasta los cálculos numéricos

de este proceso, para reproducir el trajín – el *sarnaqawi* – que me lleva de la historia oral a la sociología de la imagen.

En el trabajo de indagar, editar y devolver los resultados a las comunidades que nos habían abierto sus puertas, el THOA puso en obra diversas formas de comunicación no escrita: la performance teatral, la radionovela, el video y la exposición fotográfica. Los propios movimientos que estudiamos nos dieron las pautas para ello. En el ámbito urbano, durante los años 1920 lxs artesanxs de la FOL y los caciques apoderados tejieron nexos bilingües e interculturales participando en asambleas y veladas culturales con un alto componente de performance y visualidad. La micropolítica de estos núcleos comunitarios, entramados entre sí y con la sociedad dominante por múltiples conexiones (cf. Gutiérrez 2011), era una práctica cotidiana, anclada en los cuerpos y puesta en obra cíclicamente a través de reuniones internas, rituales, marchas y manifestaciones públicas. Estas abigarradas multitudes expresaban su conocimiento histórico en una suerte de versión *ch'ixi* del *conatus* spinozista (cf. Gago 2014: 181): el *ch'amancht'aña* o impulso colectivo de realizar un deseo, el acto de conocer/actualizar el pasado y de imaginar otro futuro posible en el camino. Una reactualización similar fue hecha por lxs intelectuales del katarismo/indianismo y por el propio THOA en los años 1980 y 1990, y luego por la Colectivx Ch'ixi en este siglo, a través de *tantachawis*, *akhullikus*, *apthapis* de pensamiento, veladas culturales y eventos públicos heterodoxos[9].

En lo que a nosotras respecta, el trabajo sobre el mundo anarquista, publicado en dos libros (Lehm y Rivera [1988]2013, THOA 1986b) tuvo como corolario los videos: *A cada noche sigue un alba* (realizado con Cecilia Quiroga), y *Voces de Libertad* (realizado con

9. El THOA hizo teatro en vivo en el altiplano y valles paceños, contando las historias comunitarias vinculadas a las luchas de los años 1920-1940. Realizó también la radionovela Santos Marka T'ula, en 90 capítulos, que marcó un hito en la recuperación de la memoria indígena en el altiplano aymara-hablante. A lo largo de su trayectoria, realizó otras radionovelas, además de varios videos, documentales y de ficción, documentando los procesos culturales y políticos que están en el inicio de la formación de CONAMAQ.

Raquel Romero y Ximena Medinaceli), que se difundieron en eventos abiertos y en la televisión, alcanzando una gran audiencia popular. En octubre de 1988, para la presentación de la primera edición de *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo* (Lehm y Rivera [1988] 2013) organizamos una Velada Cultural y una exposición de documentos, fotografías y objetos que habían pertenecido a la Federacion Obrera Local, a la Federación Obrera Femenina y a la Federación Agraria Departamental. La exposición, que había sido programada para quince días, tuvo que alargarse a un mes, por la enorme afluencia de público que demandaba verla. Era un público popular de artesanos, cholas, albañiles, muchxs de ellxs con sus padres o madres ancianxs, a quienes acercaban a las fotos para que se reconocieran.

La presentación del video *Voces de libertad*, en la Casa de la Cultura (1989), convocó un lleno completo y mucha gente se quedó en la puerta exigiendo entrar a verla. El mismo tipo de público se congregó allí: una multitud de señoras de pollera, albañiles y artesanos de las laderas y mercados próximos. Si los 2000 ejemplares de *Los artesanos libertarios* tendrían que esperar tres décadas para agotarse, la asistencia a las proyecciones del video superó con mucho ese número en tan sólo unos días[10]. Eso nos convenció de que los medios audiovisuales tocan la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita, y esa constatación fue una de las bases para retirarme por un tiempo de la escritura y explorar el mundo de la imagen. Entre 1992 y 1994, decepcionada por el giro ONGista y macropolítico del THOA, y por el uso y abuso de mi libro *Oprimidos pero no Vencidos* en las escuelas de cuadros de los partidos de la vieja izquierda, me fui a vivir a los Yungas, y allí escribí el guión de un largometraje que nunca llegó a hacerse, y realicé el docuficción de 20 minutos, *Wut Walanti. Lo Irreparable* (1993), sobre la masacre de Todos Santos de 1979.

10. El tercer capítulo de este libro, sobre las mujeres anarquistas, sirvió de base para el guión del *Voces de Libertad*, que elaboramos junto a Ximena Medinaceli y Raquel Romero.

Estas experiencias contribuyeron a mis reflexiones metodológicas y teóricas en el seminario de Sociología de la Imagen, que comencé a dictar en la UMSA en 1994. En sus inicios, era un seminario de métodos cualitativos llamado "Artesanía y teoría"; allí leíamos el clásico *La imaginación sociológica* de C.W. Mills ([1956]2002) y realizábamos diversos ejercicios de terreno. La práctica de esta artesanía comenzaba por pensar y expresar lo vivido, a partir del reconocimiento de algún ámbito conocido y familiar, que pudiera ser problematizado. Alison Spedding (comunicación personal) había dicho que la antropología es una sociología aplicada a una sociedad o grupo ajeno, mientras que la sociología es una antropología aplicada a la propia sociedad. Desde el punto de vista de lo visual, la sociología de la imagen sería entonces muy distinta de la antropología visual, en tanto que en ésta se aplica una mirada exterior a lxs "otrxs" y en aquélla el/la observador/a se mira a sí mismx en el entorno social donde habitualmente se desenvuelve. En la antropología visual necesitamos familiarizarnos con la cultura, con la lengua y con el territorio de sociedades otras, diferentes a la sociedad eurocéntrica y urbana de la que suelen prevenir lxs investigadorxs. Por el contrario, la sociología de la imagen supone una desfamiliarización, una toma de distancia con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito. La antropología visual se funda en la observación participante, donde el/la investigador/a participa con el fin de observar. La sociología de la imagen, en cambio, observa aquello en lo que ya de hecho participa; la participación no es un instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente.

Otra diferencia entre sociología de la imagen y antropología visual es que ésta última se orienta ante todo al registro (fotográfico, videográfico, fílmico) de las sociedades que estudia para mostrarlas ante un público urbano y académico. Es decir, es ante todo una práctica de representación. En cambio la sociología de la imagen considera a todas las prácticas de representación como su foco de atención; se dirige a la totalidad del mundo visual, desde la publicidad, la fotografía

de prensa, el archivo de imágenes, el arte pictórico, el dibujo y el textil, amén de otras representaciones más colectivas como la estructura del espacio urbano y las huellas históricas que se hacen visibles en él (cf. Halbwachs [1950]1997). Por ejemplo, se podría hacer sociología de la imagen observando la "política visual" de choferes y ayudantes de vehículos del transporte urbano en La Paz[11], así como abordar la memoria visual sobre los antiguos Tambos en una calle hoy llena de hoteles y turistas[12], temas que difícilmente serían apropiados para la antropología visual, al menos tal como la conocemos en Bolivia[13].

Como dije antes, la crisis de sentido que viví en los años duros del neoliberalismo, me hizo abandonar la escritura académica para explorar más a fondo el mundo de la imagen. Sin entrar en detalles acerca de los videos y la película que guionicé y dirigí (1989, 1993, 2000, 2003, 2010), en ellos está presente una práctica de la sociología de la imagen como narrativa, como sintaxis entre imagen y texto y como modo de contar y comunicar lo vivido. A partir de dos ejercicios que suelo realizar en el Seminario, podrá comprenderse mejor este énfasis en la narrativa y en la conexión entre la visualidad y el texto escrito. Visualizar no es lo mismo que escribir con palabras lo que se ha visualizado. Pero a la vez, para comunicarse, la mirada exige muchas veces un tránsito por la palabra y la escritura.

Los dos ejercicios eran prácticas que debían realizarse en un tiempo muy breve. El primero consistió en visualizar el primer recuerdo de infancia, el más remoto. El segundo en visualizar un sueño, uno que lxs estudiantxs recordaran bien. La visualización alude a una forma de memoria que condensa otros sentidos. Sin embargo,

11. Como es la tesis de David Llanos "'Alisten sus pasajes'. Sindicato, política visual e informalidad institucional en el transporte público de la ciudad de El Alto", Maestría de Sociología, UMSA, en preparación.
12. Es el caso de la tesis de Álvaro Pinaya, "De tambos a hoteles en la calle Illampu. Cambio, desestructuración y continuidad del espacio/territorio", Licenciatura en Sociología, UMSA, 2012.
13. Una excepción notable son las tesis de licenciatura en antropología (2008) y de maestría en antropología visual (2010) en Flacso-Ecuador, de Violeta Montellano. Esta última fue publicada como: *La imagen de lo invisible* (2011).

la mediación del lenguaje y la sobreinterpretación de los datos que aporta la mirada hace que los otros sentidos –el tacto, el olfato, el gusto, el movimiento, el oído– se vean disminuídos o borrados en la memoria. La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que como diría Heidegger, es ante todo un habitar[14]. La integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización.

Los ejercicios que me fueron presentados eran breves, esquemáticos, algunos escritos a mano, ya sea en clase o de una clase a otra. Pero era posible detectar en ellos varios rasgos comunes, así como diferencias de "estilo" y de estrategia narrativa. Los clasifiqué en tres grupos. En el primero predominaba la estrategia de la trama: la narración de acciones con componentes afectivos, mayormente centrados en el ámbito familiar. En el segundo, el énfasis era metonímico: predominaban las imágenes visuales, los colores y los recorridos por una serie de "escenas" sucesivas. El tercero se centraba en las sensaciones perceptivas del cuerpo: olfativas, gustativas, kinestésicas, de vértigo o de terror. Ninguno de los ejercicios alcanzó la estrategia de la secuencia, que trabaja en el plano interpretativo, es decir en el plano del sentido[15]. Sus registros son la metáfora y la alegoría.

La alegoría es planteada por Walter Benjamin[16] como un "espíritu", una "tendencia", una actitud vital que centra su impulso en captar/narrar la experiencia de un sentido situado y autoconsciente de la exis-

14. Martin Heiddeger, "Construir, habitar, pensar", en http://www.geoacademia.cl/docente/mats/construir-habitar-pensar.pdf, descargado en junio 2014.
15. Me refiero aquí a algo como "el sentido existencial de la vida", y no simplemente al significado de las cosas. Esta suerte de compromiso vital logró ser expresado mediante estrategias de tipo alegórico en varios de los ensayos visuales que se presentaron como trabajos de fin de curso.
16. Ver *El origen del drama barroco alemán*, en http://www.scribd.com/doc/82755788/El-origen-del-drama-barroco-aleman-Walter-Benjamin#scribd, descargado en abril de 2013.

tencia social. Como experiencia perceptiva y acto de conocimiento, la alegoría benjaminiana es para mí una suerte de *taypi* en el que se dan encuentro el pensamiento y la acción, la teoría y la experiencia vivida. Y en esa medida, la narración que se apoya en esta estrategia incorpora y yuxtapone a todas las otras maneras de narrar. Contiene una trama de acciones y personajes, pero también un universo visual y olfativo, kinestésico y táctil que se despliega en un ritmo determinado. A diferencia de la trama, la secuencia es, precisamente, el medio de expresión que permite narrar la experiencia en clave metafórica, y al hacerlo entretejer las metáforas en una sola alegoría. En su forma visual, la secuencia es una suerte de *story board* que incorpora las dimensiones de la atmósfera y la metonimia visual y las mueve según un ritmo y una respiración. Tiene algo de la polifonía de la música. Pero, lejos de ser sólo una cadencia o respiración individual, emanada del talento narrativo de una sola persona, la alegoría plasma a la vez un hecho colectivo, un "modo de ver" (Berger 1975): entretejido de versiones y narrativas individuales que convergen en estilos culturales, en acciones políticas, en atmósferas discursivas y tipos gestuales. La interpretación de la realidad que propone la sociología de la imagen debe por ello estar atenta a las conexiones de lo inmediatamente vivido con lo que C. W. Mills llamaba "los grandes problemas de la época". Esta conciencia o sensibilidad permitirá extraer de los microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo, aquellas metáforas y alegorías que conecten nuestra mirada sobre los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, para construir esa alegoría colectiva que quizás sea la acción política.

Como ideal de conocimiento y de autoconocimiento, la alegoría nos permitiría comprender el carácter –nuestro carácter– como la conjunción del destino con la culpa (Benjamin)[17]. Entendidos, el des-

17. "Destino y Caracter" fue publicado en una versión que leí por primera vez en la *Revista Sur* de Buenos Aires allá por los años 1970. He encontrado una versión en internet, en https://www.google.com.bo/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=benjamin%20destino%20y%20caracter, consultada en mayo del 2015.

tino y la culpa, como articulación histórica de la experiencia individual y colectiva, la alegoría nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, cómo se podría descolonizar el oculocentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo, y éste al flujo del habitar en el espacio-tiempo, en lo que otrxs llaman historia. La narrativa de esta experiencia podría dar lugar a la acción política, pero también a la obra de arte o de conocimiento capaz de "encender esa chispa en el pasado" (Benjamin [1970] 2003) que nos exigen los conflictos y crisis del presente.

En cuanto a la narración como secuencia, se trata ante todo de un asunto de estructura y de ritmo, que conecta los fragmentos en un desenvolvimiento alegórico, en una historia vivida/significada. Y es por ello que la sociología de la imagen, como experiencia pedagógica, ha dado como resultado una mayor capacidad de escribir. En efecto, al estudiante de la universidad pública paceña no le falta información ni teoría, lo que le falta es una voz propia, un criterio de selección de la literatura en pos de los conceptos que más se acerquen a lo que observa e investiga, de aquellos que resuenen en su vida y puedan ser reapropiados o modificados a partir de un encuadre propio. Sin duda, el apoyo de la imagen en los ensayos visuales de fin de curso resulta un impulso hacia esta narrativa, ya no como ilustración de ideas previas, sino que es el texto el que explicita e ilustra el contenido y los modos de ser de la imagen, que a su vez traza su propio despliegue en el espacio de la página o la pared. Pero como la tesis de sociología no admite muchas transgresiones en cuanto a los formatos de escritura y presentación, el estudiante puede incluso prescindir de imágenes, y sin embargo escribir habiendo incorporado su mirada y sus experiencias de co-participación en el espacio/tiempo, en diálogo con sus sujetos de estudio. De este modo encara la tarea de traducirlas en palabras, y puede hacer una "descripción densa" de acontecimientos y situaciones sociales (Geertz [1973]2003), dialogando, desde ese espacio situado, con los marcos de referencia y/o autorxs que ha elegido.

Genealogía de una praxis

Estando invitada a dar clases en una universidad del norte el año 2007, me encontré de un modo casual con la compilación sobre *Visual Cultures* que realizó Jessica Evans con Stuart Hall (2005). Después de leerla, conseguí el clásico compilado por Hall, *Representation. Cultural representations and signifying practices*, donde pone en obra lo que en realidad fue una larga práctica pedagógica con sus estudiantes, en torno a la cultura de la imagen y las prácticas de representación en las sociedades noratlánticas modernas. Como se sabe, Stuart Hall es uno de los principales artífices de la corriente de los Estudios Culturales, que ha tenido gran arraigo en la academia norteamericana y ha esbozado problemáticas que serían retomadas posteriormente por los Estudios Subalternos y los Estudios Postcoloniales. Lo que me sorprendió en ese primer encuentro era el paralelismo entre los trabajos de Hall y mis propias reflexiones. En ambos libros la bibliografía teórica de sustento es (casi) la misma que la de mi curso de Sociología de la Imagen. ¿Es que lo que yo trataba de hacer ya había sido hecho, y que la sociología de la imagen no era sino una variante de los "estudios culturales"? ¿O es que podía aspirar a fundar una corriente autónoma de pensamiento, una (in)disciplina propia?

Para precisar esta cuestión vale la pena señalar algunas diferencias entre el enfoque que propongo y los trabajos de Stuart Hall sobre la representación. En primer lugar, en mi caso resulta notoria la ausencia de la lingüística estructural y la renuncia a su uso como herramienta para la comprensión de la imagen. Sin pretender una crítica erudita, tengo la sospecha de que el estructuralismo no es capaz de dar cuenta de las dimensiones históricas y políticas de las prácticas de representación, ni considerar a fondo el tema del colonialismo como estructura social diferenciante y a la vez inhibidora de un discurso propio[18]. Si bien Barthes –uno de los autores centrales de mi seminario– es partícipe de la corriente semiótica de la lingüística, lo consi-

18. Es el caso del trabajo de Mercedes López-Baralt sobre Waman Puma (1988) cuya lectura de las estrategias políticas del autor me parece muy formalista.

dero en su sensibilidad personal, en sus intuiciones sociológicas y en la belleza de su escritura, como un inspirador de la sociología de la imagen en un otro sentido. Más que su análisis estructural, el trabajo de Barthes, me inspira el intento de que la sociología de la imagen sea una especie de "arte del hacer" (de Certeau 1996), una práctica teórica, estética y ética que no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política. El hecho de que Barthes sea un eje de mi aproximación teórica no lo convierte en una fuente privilegiada. Hay un enigmático paralelismo de su pensamiento con las ideas (dibujadas) de Waman Puma de Ayala, quien sintetiza esta conjunción de saberes en la imagen de su "indio poeta"[19].

Pero lo central de mi distancia con Stuart Hall es que en su obra el tema del colonialismo permanece implícito y no es llevado a sus últimas consecuencias. Aunque tampoco Foucault aborda este asunto capital, su trabajo nos da pautas para distinguir las miradas según la colocación de lxs sujetxs en diversos escalones de una estructura piramidal de dominación. Esta colocación confiere poderes diferenciales para nombrar y para representar lo real, y en términos sociológicos otorga a la mirada de "los de arriba" el poder de nominar, clasificar, y administrar a "lxs de abajo". Según Foucault, la mirada burocrática, propia de la sociedad moderna, disecciona, clasifica y jerarquiza los cuerpos de la gente en un esquema racional totalizante pero a la vez individualizado, que el autor asocia con la metáfora de la peste. La metáfora de la lepra, en cambio, alude a un tipo de dominación que segrega y enclaustra a las poblaciones, sin distinguir sus individualidades ([1975]1989: 199-203). La evocación de una situación colonial es perceptible, pero el autor no la menciona (su atención está puesta en otras poblaciones enclaustradas: la gente loca, delincuente, etc.). Adicionalmente, creo que en situaciones de colonialismo interno, el disciplinamiento burocrático está inextricablemente ligado a la segregación colonial, y esta situación superpuesta crea formas de violencia que condensan otros

19. Ver p. 207 en este volumen.

horizontes del pasado, formas arcaicas y modernas de dominación. Me late que es aquí donde mi propuesta se aleja tanto de uno como del otro autor: la dominación colonial no equivale a la dominación racial, aunque ambas se traslapan. Si la dominación racial existe, es como resultado del "hecho colonial" y no a la inversa. La crítica a las formas de representación racial domina los análisis de Hall, y no parece haber ambigüedad sobre quienes son lxs que la sufren o la inflingen. Esto oscurece los efectos de la dominación colonial internalizada. Me parece además que él ve al colonialismo como una fase en la historia de las representaciones raciales; un antecedente histórico que no afecta el núcleo de la diferenciación. Si bien en la sección dedicada a los museos se toca más directamente una situación colonial, ambas formas de representación del "otro/a" –la imagen del cuerpo negro y la imagen de una cultura colonizada en un museo– no se integran en una reflexión que las articule conceptualmente como productos orgánicos del hecho colonial. La posibilidad de un pensamiento situado en las entrañas del colonialismo supone colocarnos a la vez más allá y más acá de la raza y el racismo como temas de crítica y herramientas de comprensión de la dominación social.

Trayectos recorridos en el libro

Como podrá verse en el conjunto de trabajos que componen este libro, he hecho profesión de fé de que la descolonización sólo puede realizarse en la práctica. Se trataría empero de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias. Resulta de ello entonces que tal memoria no sería solamente acción sino también ideación, imaginación y pensamiento (*amuyt'aña*). Siguiendo este razonamiento, el *amuyt'aña,* en tanto gesto colectivo, permitiría una reactualización/reinvención de la memoria colectiva en ciertos espacios/tiempos del ciclo histórico en que se ve venir un cambio o conmoción de la sociedad. Varias

veces me he referido a que estas ideas se nutren del aforismo aymara *qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*[20].

El espacio/tiempo en el que se sitúa nuestro discernimiento (*amuya*) se despliega en un paisaje específico: la cordillera andina de América del Sur, con sus vertientes oriental y occidental. En el nivel más estrecho, nos ubicamos en el área circunlacustre, donde se traslapan las anacrónicas fronteras entre el sur del Perú y el occidente de Bolivia. Este escenario ha producido a lo largo de la historia un conjunto de prácticas de representación y escritura. En él nos reconocemos y, a partir de su encuadre, elaboramos una suerte de genealogía intelectual propia. Creo que Felipe Guamán Poma de Ayala (Waman Puma), 1612-1615, Melchor María Mercado, 1841-1869 y Jorge Sanjnés, 1969-1989 son personajes centrales en la genealogía que propone este libro. En ella "injertamos el mundo" a través de diversxs autorxs del norte y de otros lugares, con quienes dialogamos de tú a tú, a veces con irreverencia y siempre con autonomía. A partir de esta conversación a varios niveles he intentado generar la idea de una "episteme propia", propósito en construcción, y por lo tanto fragmentario. Este libro compila todos los fragmentos en un orden cronológico y se ha organizado en tres partes.

En la primera parte nos centramos en el tiempo como relato articulador de un espacio: aquel que estuvo contenido en los mapas de la era republicana. La República Boliviana, nombrada insistentemente en las láminas del pintor chuquisaqueño Melchor María Mercado, era sólo una hipótesis en la pimera mitad del siglo XIX y sus ambivalencias saltan a la vista. En su serie de iglesias se intercalan algunas en cuyas torres flamean enormes banderas del Perú. Pero la incertidumbre estatal de las iglesias se ve interrumpida por láminas que muestran los picos más importantes de las cordilleras; una vez más, el autor inserta al volcán Tacora, situado en el Perú. Como si la cadena montañosa andina tuviera una fuerza más allá del poder religioso y de la nación misma, para cohesionar esas colectividades frá-

20. Este aforismo fue rescatado por el THOA (Taller de Historia Oral Andina) en los años 1980. Una traducción aproximada figura en el epígrafe de la presente edición.

giles, que como países estaban siempre amenazadas por conflictos fronterizos. La incertidumbre nacional se resolverá, en apariencia, a mediados del siglo XX con la Revolución Nacional de 1952, cuyo proyecto de centralización estatal intentará unir la diversidad de los escenarios indígenas y cholos a la par que enlazar las regiones oriental y occidental de Bolivia en una sola red caminera y al cobijo de un sólo manto mestizo unificador. Los dos textos sobre el *Álbum de la Revolución* tocan desde ángulos distintos el primero de estos problemas irresueltos: la subordinación de indios y mujeres al horizonte populista y la fragilidad de una soberanía asentada en la negación y la autonegación. El tema de la relación entre tierras altas y tierras bajas se abordará casi al finalizar el libro, acudiendo nuevamente a Waman Puma.

El itinerario cronológico de la segunda parte recorre búsquedas tentativas de lo que llamo una episteme propia: una sintaxis que pueda conjugar/conjurar el *double bind pä chuyma* que caracteriza nuestra reflexividad presente, de tal manera que se pueda abrir zonas de autonomía y emancipación en/con nuestras prácticas personales y colectivas[21]. La lectura *qhipnayra* de Waman Puma me ha permitido reunir fragmentos de reflexión crítica sobre el colonialismo, deshilvanando los sintagmas yuxtapuestos que entremezclan su subjetividad de colonizado con un discurso (visual, textual) a la vez autónomo y astuto. He encontrado que con este método se puede escuchar en un texto arcaico una viva interpelación a los asuntos del presente. Debo añadir que mi encuentro reiterado y fiel con el caminante/autor ha sido clave en el descubrimiento de una epistemología *ch'ixi*, un conocimiento articulador de contradicciones, revolcador del tiempo de lo existente con las sutiles "armas" de lo paradójico, de lo escondido y olvidado, de lo antiguo y lo pequeño. Por eso he incluido aquí dos fragmentos de experimentación lingüística y visual (Amo la Montaña y un pedacito de Principio Potosí Reverso), a medio camino

21. Algo de esto intentó Homi Bhaba (1990) con la idea de que lxs sujetxs de paises como el suyo formulan una serie de "narrativas divididas" para sobrevivir a las aporías de la modernidad colonial.

entre la historiografía y el texto poético, como homenaje a personajes que escribieron, dibujaron o filmaron no sólo para comprender o transformar la realidad, sino también por puro gusto.

Fragmentos de reflexión y experimentación pedagógica, además de dos conversaciones, cierran la compilación, como para recordarnos que el pensamiento es también una circulación de energías cognitivas entre multiplicidad de personas y colectividades, y que florece a través del encuentro con interlocutorxs concretxs. Les quiero agradecer a Boaventura, de Coimbra, y al equipo *Jícara*, de Bogotá, por las entrevistas; también a mis hijxs, de Bolivia, y a mis ex estudiantes, de Ecuador, por los trabajos de imagen que me han permitido incorporar aquí. Un gracias especial al equipo editor, Hernán Pruden y Tinta Limón, por el trabajo compositivo y la interlocución que acompañó todo el proceso. Pero sobre todo a mis hermanxs/compas: *awkis* y *taykas* del THOA, *waynas* y *tawaqus* de la Colectivx Ch'ixi, les agradezco desde el *chuyma* por los largos tiempos de experiencia y reflexión compartida, que son el verdadero origen y razón de ser de este libro.

Primera parte
Tiempo y relato visual

Secuencias iconográficas en Melchor María Mercado (1841-1869)

Debemos a la cuidadosa mirada de don Gunnar Mendoza L. la bella edición del álbum de acuarelas de Melchor María Mercado (1991) y un prólogo rico en referencias hacia posibles rutas que podría seguir la investigación sobre esta obra, descubierta y guardada por él hasta su muerte, entre las joyas de la Biblioteca Nacional de Bolivia. He optado por tomar una de estas rutas: el análisis de algunas secuencias iconográficas de la obra, de acuerdo a ritmos y lecturas que podrían llamarse asociativas, en las que procura destacarse no sólo el contenido de cada lámina, sino su relación con otras láminas y su ubicación en el conjunto de la obra. Esta forma de lectura del *Álbum* se plantea en virtud de la importancia que parecía haberle asignado el autor al ordenamiento de las láminas –que modificó más de una vez–, como si hubiese querido lograr un efecto específico, proveniente de la asociación entre unas y otras (lo que una percepción contemporánea podría llamar efecto de montaje). En las series cronológicas el efecto se remonta al momento mismo de la ejecución de las obras, que es donde se ordena el pensamiento y la reconstrucción retrospectiva que le da forma.

Las reflexiones de Gunnar Mendoza sobre la vida y obra del artista pueden ayudarnos a introducir el propósito de este trabajo. Él optó por pensar en Mercado sobre todo como artista, pero también como una suerte de "destino" boliviano por excelencia: marcado por la frustración, la falta de oportunidades y una inevitable discontinuidad, ocasionada por los avatares de su intensa vida política. Mendoza consideró decisivo en la formación de Melchor María, el que fuese desde temprana edad víctima de una serie de dramas históricos

nacionales, en particular el del canibalismo político. Sus reiterados confinamientos y su única estadía rentada en un cargo público de provincia, le brindaron la oportunidad única de testimoniar acerca de grupos humanos, costumbres y paisajes que pocos miembros de las élites ilustradas de la época habrán conocido de primera mano.

Gracias a su cuidadoso estudio genealógico, el trabajo de Mendoza nos permite comprender también una serie de pautas de "mestizaje colonial andino" surgidas a lo largo del período colonial y afianzadas por una serie de prácticas e instituciones en el período republicano (pp. 22-25). Su propio *Álbum* no es otra cosa que una demostración elocuente de estos procesos de cholificación que habrán de contribuir, no a la homogeneización de la sociedad, sino tan sólo a multiplicar sus estratos discriminados y excluidos (Rivera 1993).

La situación mercantil y social de Bolivia sólo comenzaría a cambiar a partir de la década de 1870, en cuyo primer año, precisamente, falleciera Melchor María Mercado. El estudio introductorio de Mendoza nos permite imaginar lo que habrá sido esa lenta crisis del colonialismo para una persona como él. Hijo "expuesto" o "expósito", esta mácula le impediría ser ciudadano pleno de Bolivia, aunque gozara de la protección de un "tío" sacerdote. La suya es tan sólo una entre muchísimas trayectorias por las que discurrió un caudal de entrecruzamientos, formando los abigarrados tipos humanos "Cholo-Mestizos", que Mercado retrata con lujo de detalles en las láminas dedicadas a las fiestas y trajines mercantiles por las principales rutas y ciudades andinas. Habitantes del entorno social y cultural del autor, estos tipos humanos plurales, a la par que fuertemente jerarquizados, quizás le ayudarían a Mercado a formular una imagen de pertenencia "boliviana", con la que pudieran identificarse quienes vieran sus pinturas.

Pero quizás también su *Álbum* y su modesto "Museo" cumpliesen aún en otro sentido la función de estimular el imaginario nacionalista de las élites de la República temprana, al ayudarles a figurarse el territorio patrio como un patrimonio, al que era preciso inventariar, describir, enumerar. Similar función forjadora de la comunidad ima-

ginaria filipina le atribuyó Benedict Anderson al clásico de la literatura nacionalista de ese país: la novela *Noli me tangere*, de José Rizal. Según el autor, esto se debió a que la "mercancía impresa" (periódicos, pasquines y novelas que circularon en las tempranas etapas de formación nacional), instauró un nuevo sentido del espacio-tiempo históricos: aquel que discurría en la simultaneidad o sincronía. Este espacio-tiempo simultáneo, al que contribuyera tan decisivamente la formación del mercado interior de la letra impresa y de la cultura en general, inauguraría un tipo de contemporaneidad afin a la idea de nación como comunidad imaginada (Anderson 1991: 26 y ss.). En el caso boliviano, dada la exigua circulación de la letra impresa, el papel del viajero o explorador –así como el del confinado político– podrían haber cumplido análoga función, al brindar una narrativa capaz de poblar de imágenes humanas ese vasto y desconocido territorio que se acababa de fundar como un mapa, y al que pocos podían siquiera imaginar en su densidad y complejidad topográfica y humana reales.

Melchor María Mercado mostró en sus pinturas esta complejidad de los espacios bolivianos a través de dos grandes conjuntos: por un lado, el circuito misionero oriental y por otro el espacio andino; particularmente las rutas del trajin mercantil costa-altiplano-valles-minas. Ciertamente ha debido dibujar muchísimas láminas más (¿cuántas se perderían?), y sobre todo, narrar y contar infinitas veces lo que viera en sus muchos trajines por el vasto territorio de aquella patria ignota que recién comenzó a llamarse Bolivia cuando él bordeaba los nueve años. Pero al mismo tiempo, la estrechez de su audiencia y el hecho de que este *Álbum* –a diferencia de las obras de D'Orbigny– tendría que esperar aún 120 años para ver la luz en forma impresa, atestiguan de las dificultades objetivas para que tales imágenes pudieran plasmarse en una noción compartida de comunidad nacional.

Mercado vivió la mitad de su vida deportado, y gozó –al final de sus días– de un breve cargo como autoridad provinciana en el gobierno de Melgarejo. Estas circunstancias –según sugiere Mendoza– tuvieron un influjo decisivo en la motivación y realización de su doble vocación artístico-científica. Lo cierto es que le permitieron recorrer

un espacio más vasto aún que los confines del mapa en el que se inscribiría el nombre de la nueva nación y construir de oficio aquello que ya habían construido antes que él los caciques, trajinantes y funcionarios “a lomo de mula” coloniales: la conciencia de una pertenencia y contemporaneidad que les permitiera concebirse como “coterráneos”. Esto no necesariamente quería decir ciudadanos bolivianos. Según lo demostrara Rossana Barragán (1990), personajes como los retratados por Mercado eran en realidad sólo subditos de una república que les imponía múltiples cargas fiscales (entre ellas, la de sustentar el tesoro público) sin reconocerles ningún derecho ciudadano. La propia coetaneidad de sus personajes puede ponerse en duda, y en ese sentido, justamente la creación de un tiempo “lineal y vacío”, en el cual sea posible la simultaneidad, es lo que pone en duda su narrativa pictórica, a contrapelo de Anderson, y del propio Rizal.

Con todo, son los personajes los que hacen diferente su relato. Ellos pueblan su imaginario con preocupaciones íntimamente ligadas a su noción de lo que era su país. La naturaleza de este constructo –la República de Bolivia– es lo que llama profundamente la atención. Así por ejemplo, en el registro de hábitos y oficios de los habitantes andinos, Mercado no deja de exhibir una suerte de empatía con el destino de estas poblaciones marginalizadas. En su recorrido de costa a selva por los escenarios del antiguo trajín, llegó a Tacna y Arica por el Pacífico, recorrió rutas de arriería entre los valles y minas de Oruro y Potosí, exploró los “graneros” de la red urbano-minera y llegó hasta el mundo misional de los llanos amazónicos. También pintó un sinnúmero de fiestas indo-mestizas que constituían una expresión aún más mezclada y variopinta del registro humano y cultural del país.

Las secuencias etnográficas de la obra nos muestran un agudo estudio cultural, sensible a la “complexión, la actitud, el gesto, el vestido, los hábitos...” (p. 42) de sus personajes, en su mayoría indias/os, cholas/os, y mestizas/os; también una que otra “señora”. En toda esta primera parte de la obra, su intención no es tanto artística como documental: un rescate de todo lo que él consideraba interior a la

“República de Bolivia”, además de todo aquello que se hallaba, por así decirlo, en sus “márgenes”, en sus indefinidas e inhóspitas fronteras, pobladas por nativos de reputación “salvaje”: –mujeres fumando, grupos femeninos en escenas de baño colectivo; hombres desnudos y engalanados– que seguramente estimularían mucho su mirada de pintor. Pero esta República, que había extendido sus brazos hacia la lejana amazonía, era todavía demasiado remota para la mirada nuclear andina, la del mercado, el trajín y el trabajo semi-forzado de sus pobladores de habla aymara o qhichwa. Toda la primera parte de la obra, con excepción de una alegoría al gobierno (Lámina 37), corresponde a este estilo, diríamos etnográfico, propio de exploradores y viajeros, género no sólo científico sino ante todo literario, muy característico de fines del siglo XVIII y principios del XIX[1]. También en Mercado se reunían la mirada científica y la mirada artística, el registro preciso y la indagación estética y alegórica. Esto le permitió conjugar series de imágenes secuenciadas, a través de metáforas, símiles, rupturas y transiciones, que se traducen tanto en el estilo como en los contenidos de sus cuadros.

Quizás si hoy los 55 años que vivió Melchor María Mercado nos parecen breves no lo serían al calor de realidades tan distintas a las actuales como la que experimentaron nuestros bisabuelos en el siglo XIX. Y por eso su *Álbum* expresa la completitud de una trayectoria múltiple, que se realiza en un discurso plástico maduro y pleno de significados actuales. La ingenua alegoría del Mariscal de Ayacucho, con la que da inicio al *Álbum* parece ceder hacia el final de su vida a una visión más amarga pero no menos lúcida de las múltiples trabas que aún conspiraban contra la realización de esa hipótesis que era la República de Bolivia entre 1841 y 1869.

En las páginas que siguen, revisaré tres secuencias del *Álbum*: la primera, compuesta por tipos andinos en una actitud de “trajín”

1. La fusión entre ciencia y arte ya estaba, por lo demás, presente en la tradición andina: “Indio poeta que sabe, del giro del sol y del ruedo de las estrellas y las estaciones...” encabeza el dibujo de un personaje retratado por Waman Puma, que hace pensar en un *kallawaya* de hoy (Guaman Poma de Ayala 1988: 829).

hacia dos ciudades-mercado: Potosí y La Paz. La segunda consta de una larga secuencia de iglesias-barcos-montañas-iglesias, con la que se inicia su etapa de Sorata. Finalmente, cerraré el texto con el análisis de los últimos paisajes y alegorías pintados en Sorata, donde el etnógrafo y el explorador ceden paso al artista, que pinta su entorno y reconstruye retrospectivamente escenas, lejos ya de toda intención documental.

Los horizontes profundos: el mercado interior minero

Hablar de Bolivia, en términos demográficos y humanos, en el siglo XIX, equivalía a describir los tipos humanos forjados en el siglo XVIII al calor del mercado interior potosino, la *mit'a* y el bullente escenario ritual urbano o pueblerino. Incluso los tipos humanos orientales, retratados por Mercado con igual prolijidad, corresponden a un circuito de este espacio nuclear: no olvidemos que las misiones de Moxos alimentaron el mercado interior del eje La Plata-Buenos Aires, desde antes de la expulsión de los jesuítas en 1767, hasta muy entrado el siglo XIX (René-Moreno [1888] 1973).

En el espacio nuclear andino, destaca la coexistencia "pluriétnica" de tipos mestizos, cholos e indios en las láminas dedicadas al mercado, al trajín comercial y la feria. Pero además, casi todas están agrupadas en una sola secuencia: salvo una alegoría al gobierno titulada "Mundo al Revez", el resto de la secuencia cubre tipos mercantiles que giran en torno a Potosí y La Paz.

La serie se inicia inmediatamente después de otra, dedicada al vasto tema de la fiesta. La Lámina 23 describe un típico puesto de venta de comestibles, con una vivandera indígena atendiendo a un hombre y dos mujeres de aspecto cholo o mestizo. En la feria se habrían podido hallar también los personajes del siguiente cuadro (Lámina 25)[2], en la que se representa un *q'ipiri*, un inválido montado

2. La Lámina 24 no figura en el *Álbum*.

a horcajadas sobre un ciego y una vendedora de algún tipo de licor. La Lámina 26 representa a unos jugadores de ruleta en un espacio obviamente ferial, y finalmente, en la Lámina 27 se ve una mujer mestiza comandando a un grupo de indígenas que transportan chicha. Estas imágenes confluyen en el "Serro mineral" de Potosí (Lámina 28). La centralidad del Cerro Rico en el conjunto, crea un "efecto de montaje" en el observador del presente, que nos permite vislumbrar una larga historia de entrecruzamientos y segregaciones, que data al menos del siglo XVI. Para Mercado, las distinciones se basan sobre todo en la vestimenta (regional, étnica, ocupacional), a través de la cual emblematiza jerarquías sociales y de poder.

Los cuadros dedicados a la ciudad de La Paz muestran similar disposición de las figuras, convergiendo hacia la ciudad andina, eje de un circuito muy vasto, que Mercado retrataría posteriormente en sus confines hasta Arica y Tacna. En conjunto, estos circuitos articulados comercialmente sobre el mismo mapa que antaño siguieran los "trajines" potosinos, convocaban aún, a mediados del siglo XIX, a empresarias cochabambinas de la chicha, llameros étnicos o de *ayllu*, comerciantes indígenas especializados, y una variedad inmensa de tipos urbanos, incluido un *qhuya runa* (trabajador minero). La historiografía del período colonial ya nos había permitido imaginar estas escenas en los espacios urbanos, o en el sinfín de tambos y rutas interiores que cubría el vasto espacio del trajín o mercado interior minero (cf. Tandeter 1992, Glave 1989).

Dentro de cada lámina, le interesa también recalcar las diferencias de poder, riqueza o jerarquía social. En su retrato del *qhuya runa* potosino, mediante la yuxtaposición del minero con una "mestisa" y varios "indios" del lugar, nos muestra esa ruta específica de la cholificación urbana, que fue el trabajo en las minas desde fines del siglo XVIII. (Lámina 30). El mismo contraste ofrecen las "Cholas y Mestisas" de Cochabamba (Lámina 31) que parecen una confirmación ex-ante de las hipótesis lanzadas por Larson en los setenta y Rodríguez y Solares en los ochenta, acerca del papel decisivo de las unidades domésticas al mando de mujeres, en la articulación mer-

cantil entre los valles, minas y ciudades (Larson 1992, Rodríguez y Solares 1990). Asimismo, la idea sugerida por Rossana Barragán (1992) acerca de los fenómenos que dieron lugar a la emergencia del mundo "cholo" como una suerte de "tercera república" resulta singularmente ilustrada por la Lámina 35. El pintor destaca un notable parecido (y hasta mayor proximidad física y de gesto) entre la mujer "india" y la mujer "mestiza" de La Paz: su vestimenta es casi idéntica (salvo las alforzas que lleva la segunda en la pollera). Significativamente, aparte de los zapatos, lo que más distingue a la mujer mestiza es la ostentación de una gran llave que cuelga de una cadena en la cintura, como enfatizando que el advenimiento del mestizaje lo fue también de ciertas formas de propiedad privada y riqueza personal. Pero además, mientras las dos mujeres parecen hermanarse en el gesto y la ropa, los hombres se dan la espalda entre sí: el mestizo está arriba del cuadro, caminando hacia la derecha (izquierda pictórica), mientras que el indio está abajo y va en sentido opuesto. La separación es reforzada adicionalmente porque ambos personajes visten de un modo radicalmente distinto. ¿Cuándo se transformó esta situación? ¿Cómo es que los varones devinieron en epítome de aculturación y cambio autoimpuesto, mientras que las mujeres (en especial, las cholas urbanas) se convirtieron en emblema de una etnicidad marginalizada?

La primera parte del *Álbum* permite apuntar también a vacíos y ausencias en el conocimiento del pasado boliviano. Para comprender la serie dedicada a las fiestas, cuán útil resultaría una historiografía de ellas, donde se indague sobre sus múltiples conexiones con el fenómeno mercantil y social en los períodos colonial y republicano. Tal como la representa Melchor María Mercado, la fiesta resulta ser una temática absolutamente afín y contigua a la del mercado: no sólo sus personajes se entremezclan con los trajinantes, también se observa en ellas el mismo abigarramiento étnico, las jerarquías sociales y los divergentes sentidos en que los personajes se enrumban. Todo esto alude a aquella progresiva y contradictoria transformación cultural a que da lugar el mercado, al mismo tiempo reforzando las identida-

des segregadas heredadas y brindándoles nuevos escenarios de autotransformación. Las fiestas retratadas por Mercado tienen un sello católico y mestizo, pero los personajes y simbologías indígenas están siempre presentes, ya sea dominando la comparsa (danzantes, *waka tuquris)* o participando en ella como una figura más. Aunque muchos de estos personajes han desaparecido, hoy, como en el siglo XIX, la fiesta brinda la oportunidad de subvertir los rígidos roles estamentales que se observan en la vida diaria. Paradójicamente, son los disfraces los que hacen posible una convivencia inter-castas, bloqueada cotidianamente por fronteras de vestimenta, habla y gesto, que en la normalidad resultan casi imposibles de cruzar.

Es posible que el elemento articulador de la secuencia sea una visión histórica y regional del espacio, como escenario de trajines comerciales, poblamiento humano y paisajes nombrados hace siglos. Resulta curioso que no haya incluido a Sucre –su ciudad natal– en el *Álbum*, y que haya preferido divagar por el circuito que haría fuerte al eje La Paz-Oruro y sus ramificaciones hacia la costa y el *hinterland* minero. La propia forma de mostrar a las ciudades de La Paz y Potosí (Láminas 28 y 34) está imbuida de un cierto misticismo: por un lado, la imagen imponente y triangular del Sumaq Orqo que se extiende sobre la ciudad minera; por otro, una vista espectacular del Illimani aunque tenuemente marcada desde la Alameda. El conjunto nos remite a una suerte de Arcadia colonial, que Mercado enfatiza sutilmente. Sin embargo, también hace mofa de toda esta construcción, en su alegoría del "Mundo al Revez", donde muestra un arado tirado por dos hombres y conducido por un buey al son de una música indígena (Lámina 37). Una imagen muy paceña, con la que ridiculiza al poder político regional en la naciente república[3].

3. Aquí disiento con don Gunnar, para quién esta lámina sería una sátira a la clase terrateniente. El tono de la serie más bien muestra que en La Paz, la fuente del poder parecía estar "al revés", una estructura colonial montada o impostada sobre un débil armazón republicano (Lam. 38). No podía ser más elocuente en este sentido, el contraste entre la lámina que antecede y la que sucede a la alegoría (36-38).



Lámina 23 – Vendedora y otros tipos populares (Potosí)



Lámina 25 – Ciego e invalido y otros tipos populares (Potosí)



Lámina 26 – La ruleta



Lámina 27 – Transporte de chicha



Lámina 28 – “República Boliviana. Potosí. Cerro Mineral”.



Lámina 29 – “República Boliviana. Potosí. Indios de Porco y Chayanta. Chola.”



Lámina 30 – “Republica Boliviana. Potosí. Koya runas. Mestizos e indios.” Copia de Alcide d’Orbigny



Lámina 31 – “República Boliviana. Cochabamba. Cholas y Mestizas.”



Lámina 32 – “República Boliviana. Oruro. Challapateños.”



Lámina 33 – “República Boliviana. Oruro. Aguadero. Solilunita. Señora.”

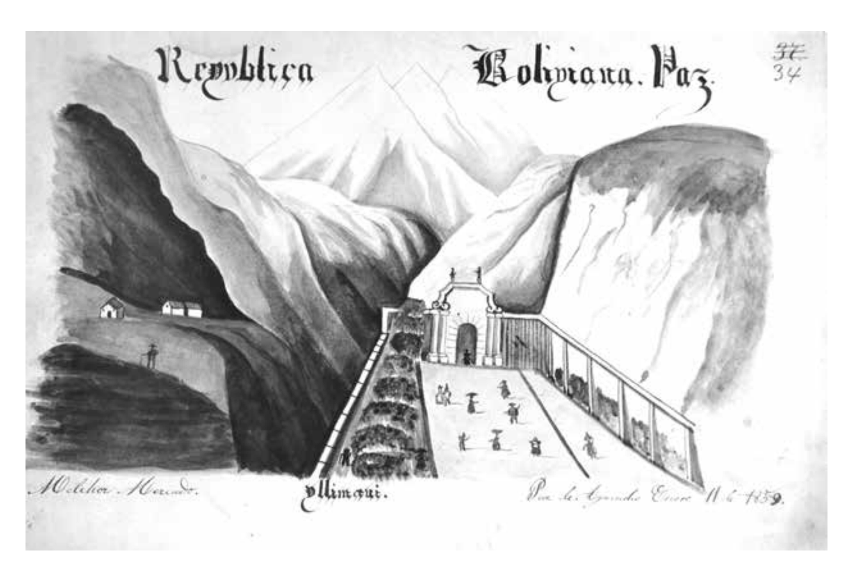


Lámina 34 “República Boliviana. Paz. Illimani.”



Lámina 35 “República Boliviana. Paz. Indios. Mestizos.”



Lámina 36 “República Boliviana. Paz. Pila de la plaza.”



Lámina 37 “República Boliviana. Paz. Mundo al revés.”



Lámina 38 “República Boliviana. Paz. Caricari. Callaguayos. De misa de niño.”



Lámina 39 “República Boliviana. Paz. Señoras. Cholas.” Copia parcial de d’Orbigny.

La simbología e iconografía del poder

Más allá del bien y del mal, solitarias e incólumes en su blancura, se suceden una serie de representaciones de iglesias, veleros y montañas, que dan inicio a su “etapa de Sorata”. Lo característico de casi todas ellas es la ausencia de la figura humana. Toda la serie está fechada entre el 2 y el 19 de octubre de 1868, en lo que constituye quizás su más intensa etapa de trabajo. Doce de estos cuadros representan iglesias de Bolivia y el Perú; tres, *apachitas* de ambos países; dos son escenas marítimas y una está dedicada a la arquitectura pública de Tacna.

El ordenamiento interior de la secuencia sigue una lógica de asociaciones, que parece presidida por el intento de representar de varios modos la emblemática del poder político en el escenario regional compartido por las tres naciones: Bolivia, Perú y Chile. En algunas láminas (90, 93, 96), los perfiles están poco trabajados en la parte inferior. Incluso, en una de ellas –cuya torre está dibujada con precisión– la puerta principal flota en el vacío, pues el autor ha omitido dibujar la fachada principal del edificio.

Si observamos la secuencia completa, advertiremos que, en general, los perfiles superiores le interesan en particular. Esto ocurre tanto con las iglesias como con las montañas, e incluso con la glorieta de Tacna. Además, en tres de las láminas arquitectónicas flamean banderas peruanas en lo alto de las edificaciones. En las láminas marítimas también hallamos banderas, aunque retratadas de un modo más realista. Todo ello permite transponer distintos símbolos entre las series interiores que componen la secuencia. La unidad misma de todo el ejercicio está dada por su inicio y su fin: al principio, las iglesias de Ayo-Ayo-Sicasica, y al final, las de Calamarca y Viacha. Parece que la divagación sobre el mar y los poderes relativos de Perú y Bolivia, se hubiese hecho a partir de un “corazón” productivo y social: la ruta troncal La Paz-Oruro, flanqueada por una espectacular sucesión de iglesias y montañas.

El nexo simbólico entre iglesias y montañas quizás no resultaría extraño a un observador andino: se sabe que en el norte de Potosí y

Oruro, las torres de las iglesias (Torre Mallku) se asocian explícitamente con las cumbres de las principales montañas veneradas en la región, y ambas son escenario de rituales, libaciones y embanderamientos. Sin embargo, en estas láminas se da una radical trasposición de sentido. Hay una tonalidad nacionalista y conservadora en el conjunto, que se subraya mediante banderas, sobre todo peruanas. En toda la secuencia, Bolivia y el Perú parecen formar parte de una unidad mayor, articulada por una misma cordillera y siglos de historia colonial compartida. La visión de las Apachetas de la cordillera como emblemas nacionales y como símbolos de autoridad y poder político, se inserta así en una imagen de lo nacional que sólo es posible por las funciones autocráticas de la Iglesia y el Estado, cuya fuente de poder estaría, entonces, más allá de la historia. La reflexión no es ajena a una larga tradición oligárquica ilustrada de telurismo que buscó convertir a los *achachilas* andinos en las fuentes últimas del poder republicano.

La secuencia se desdobla entonces en series: torres-banderas, veleros-cerros. Tal parece que Melchor María Mercado buscara compartir con su público una reflexión sobre las fuentes de la soberanía y el poder en las tres jóvenes naciones. La Lámina 95 retrata barcos en proporciones realistas, pero el velero peruano es más pequeño y antiguo que su contraparte, un barco a vapor de bandera chilena. Esta parece ser la real dimensión de los poderes que amenazan enfrentarse. De otro lado, las representaciones de los cerros suceden a una pobrísima imagen de la presencia boliviana en el Pacífico: en la Lámina 98, bajo el enigmático título de "Barca de Quinua. Creta", unas casuchas y una precaria armazón de palos sobre turriles muestran el poder naval más exiguo de todos, en contraste con la majestuosidad de las figuras montañosas que le siguen. La centralidad de la Lámina 95, donde los barcos de Chile y el Perú aparecen entre múltiples veleros, es recalcada por la presencia contigua de dos iglesias-centinelas embanderadas, la de Tacna y la de Arica. Tal pareciera que, diez años antes de la guerra del Pacífico, Mercado imaginara a Bolivia y el Perú bajo la amenaza de un conflicto latente, que se

cernía sobre los paisajes y pobladores descritos en su *Álbum*. La estereotipada representación de las banderas peruanas (Lámina 89, 94, 96) y la exageración de sus dimensiones vehicula una idea obsesiva de soberanía, o el anhelo de algún poder protector que permitiera al Perú mantener la integridad de su territorio. Las imágenes de los cerros cumplen una función similar con respecto a Bolivia: emblema protector de una heredad amenazada; razón de existir de la comunidad imaginada Bolivia, inscrita en un pasado anterior a la historia.

El efecto de montaje no puede aquí ser pasado por alto. No sólo el ordenamiento de los dibujos, también la similitud en el tratamiento, en el manejo de trazo y línea, nos conducen a otros significados, no perceptibles si los cuadros se observan aisladamente. Si habría que ponerle un nombre a este significado, podríamos hablar -como en la película "Kagemusha" (la sombra del guerrero de Akira Kurosawa)- de una simbología y una iconografía del poder (allí Imperial, aquí Republicano), que traducen las percepciones y deseos del autor, pero también la tensión simbólica y las desigualdades de poderío naval y terrestre en tres países que una década más tarde entrarán en guerra para re/definir los alcances de sus respectivos territorios. Melchor María Mercado expresa estos conflictos en su imaginario de la nación boliviana. La precariedad del poder republicano, del mismo modo que la no coetaneidad de sus tipos humanos, la no contigüidad entre el mercado interno del país y sus fronteras administrativas, serán trabas contundentes a su anhelo de imaginar una comunidad viable y continua –en el tiempo y el espacio– en ese mapa llamado Bolivia. Paradójicamente, esto acabará distanciando radicalmente su postura de la que –según Anderson– caracterizaría a narrativas como la de Rizal o Fernández de Lizardi (*El periquillo sarniento*).

Volvamos una última vez al tema del poder político. Quizás la secuencia de iglesias- barcos-montañas ofrezca también el recorrido por una suerte de "columna vertebral" de Bolivia, escenario donde tales continuidades serían posibles, como anclajes de una imagen viable de nación. La marcada inclinación del pintor por el circuito paceño costa-altiplano-minas prefigura entonces, de un modo muy extraño, la

resolución que habría de tener una guerra aún más remota para él que la del Pacífico: la contienda entre liberales paceños y conservadores chuquisaqueños de 1899. Y aquí podemos percibir una nueva paradoja en Melchor María Mercado. A diferencia de la secuencia anterior, su lectura de las fuentes del poder republicano tiene un anclaje conservador: el poder estatal aparece indisolublemente vinculado al poder de la Iglesia, a tal punto que, en el caso de Arica y Tacna, ésta representa la soberanía de aquél. La inclusión de la serie de montañas proyecta estos significados hacia las deidades andinas y las dota de un aura representacional igualmente conservadora y poderosa. Un siglo más tarde, ya dentro de un giro de pensamiento marcadamente progresista, Jaime Mendoza habría de proponer al "Macizo Boliviano", como la columna vertebral y la razón de ser profunda e integradora de esa entidad tantas veces desmembrada que se llamaba Bolivia. En este pensamiento, la paradoja que Mercado vivió entre una visión conservadora del poder político y una visión progresista de la economía y las relaciones mercantiles, parecía haberse por fin resuelto en una suerte de programa, por el cual las élites bolivianas terminarían –entre la guerra del Chaco y 1952– de imaginar a la nación como un conjunto homogéneo de gentes coetáneas, unidas por cordilleras, rutas y mercados.



Lámina 87 “Ayoayo.”



Lámina 88 “Sicasica.”

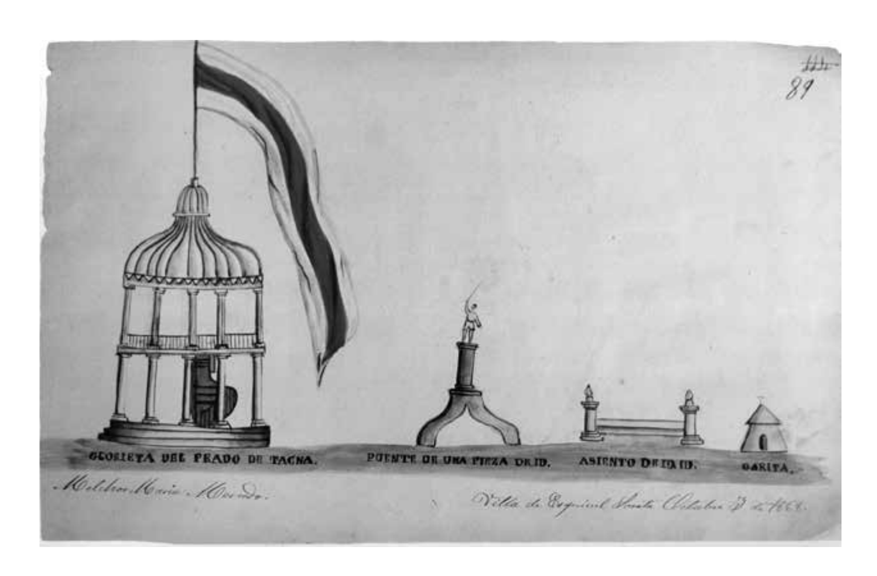


Lámina 89 "Glorieta del Prado de Tacna. Puente de una pieza de id. Asiento de id. Id. Garita."



Lámina 90 Iglesia sin nombre. Villa de Esquivel. Sorata (?)



Lámina 91 "Popo."



Lámina 92 Villa de Esquivel. Sorata (?)

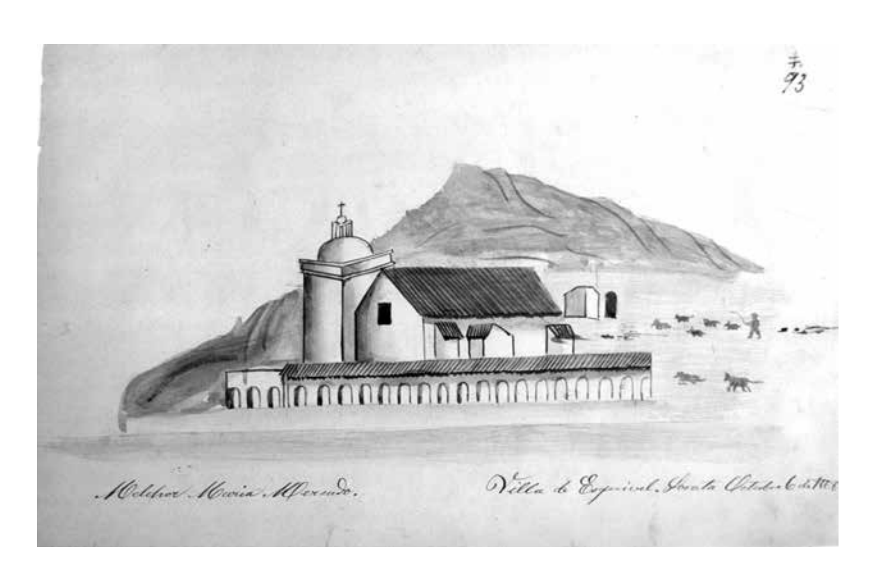


Lámina 93 Villa de Esquivel. Sorata (?)



Lámina 94 "Perú. Iglesias de Arica."



Lámina 95 “Perú. Muelle de Arica.”



Lámina 96 “Iglesia de Tacna.”

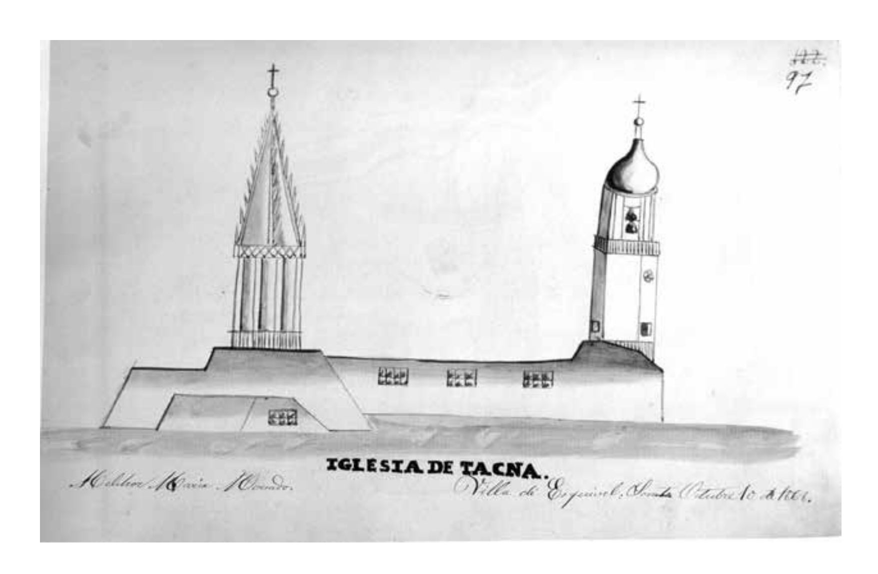


Lámina 97 “Iglesia de Tacna.”



Lámina 98 “Barca de quinua. Creta.”

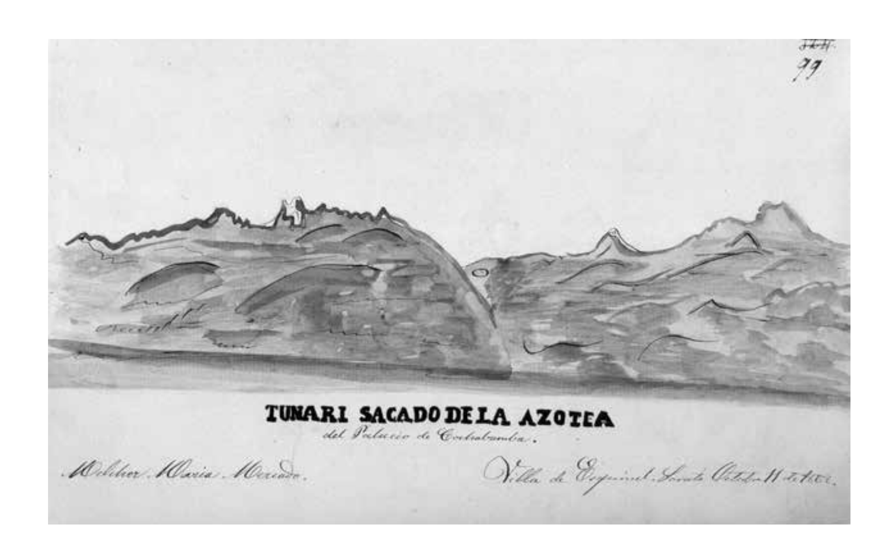


Lámina 99 “Tunari sacado de la azotea del Palacio de Cochabamba.”

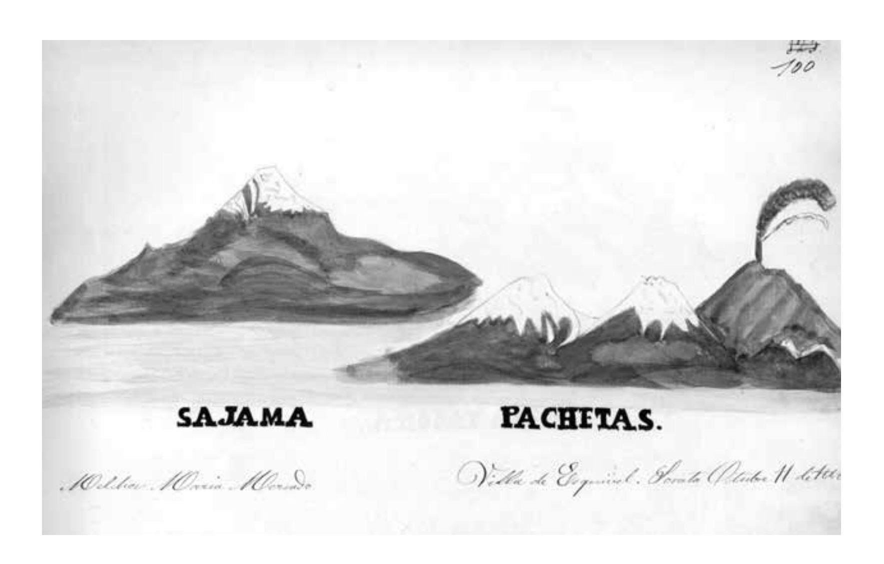


Lámina 100 “Sajamas. Pachetas.”



Lámina 101 "Perú. Tacora."



Lámina 102 "Calamarca."

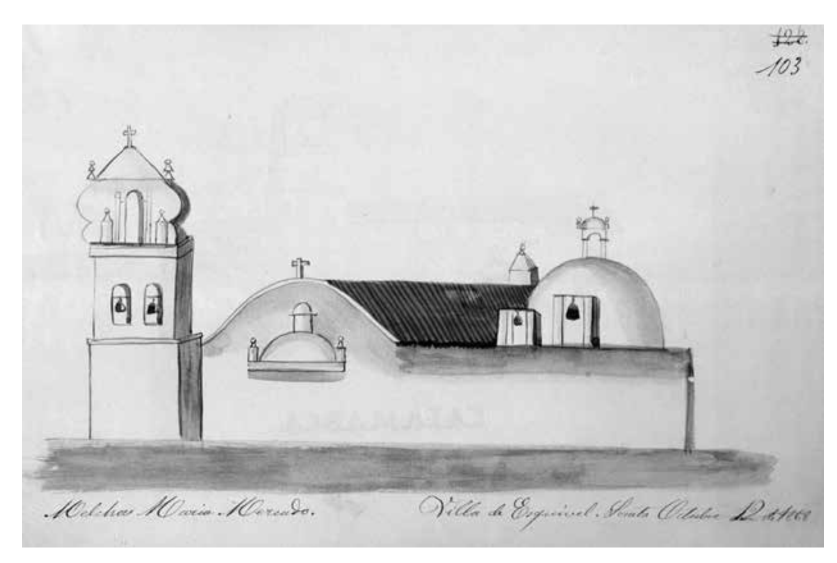


Lámina 103 Iglesia sin nombre. Villa de Esquivel. Sorata (?)



Lámina 104 “Viacha.”

Una reflexión sobre la felicidad y la rabia: los últimos cuadros de Sorata

A la secuencia de iglesias-apachetas le sucede una nueva serie etnográfica, de trazo más escueto y estilizado, donde se pintan personajes propios del trajín y del mercado valle-puna, pero en conjuntos humanos mucho más homogéneos (ver Láminas 105-110). Se podría decir que a partir de aquí su estilo deja de ser *naïve* y se vuelve más moderno y expresivo, pero sin abandonar aún la intención inventariadora. Por último, la etapa de Sorata culmina con una serie de paisajes de la propia localidad, que se entreveran con la representación de una danza autóctona y dos escenas de tipo alegórico (Láminas 116-118).

La serie de paisajes dedicados a Sorata (Láminas 113-115,119-120) culmina el giro estilístico y de motivaciones que experimentara Mercado a lo largo de su vida. Si en las secuencias de la fiesta, el mercado interior y las iglesias-montañas, el autor había sido un inventariador y un documentalista, hacia las postrimerías de su vida se dedicaría a explorar paisajes más íntimos, a través de los cuales expresaba también imágenes éticas y estéticas de lo nacional. En estas láminas, la mirada de Mercado comienza a poblar el suelo que habita con la representación de ríos, árboles, puentes, chacos, sembradíos. Las casas y las iglesias se integran, entre sí y con el paisaje circundante, al amparo de dos cumbres espectaculares: el Illampu y el Ancoma. Pero, a diferencia de las *apachitas* retratadas al inicio de su estadía en Sorata, en esta ocasión la cumbre integra un paisaje dominantemente humano y productivo (donde ni siquiera está presente la Iglesia, Lámina 113, o donde lo está de un modo discreto, Lámina 115). Así, Sorata, que podría haberle brindado la confirmación más vivida del poder iconográfico de montañas e iglesias, resulta permitiéndole la reconstrucción de un paisaje integrado, presente sólo de modo excepcional en su obra anterior.

La sensación de orden y prosperidad que emana de estos cuadros se debe quizás al modesto bienestar experimentado por Melchor María en la etapa de Sorata, donde tuvo una breve es-

tadía como funcionario del estado. De los escuetos datos de su historia, así como de estos paisajes, se desprende su fundamental conformidad con el orden de cosas señorial. Sin embargo, más que prosperidad material, los paisajes de Sorata retratan una paz y un bienestar interiores, que aluden a la maduración de su obra y de su trayectoria vital.

¿Qué enigmas se esconden en la vida de este hombre, para que la serie de idílicos paisajes de Sorata se vea brutalmente entrecortada por dos alegorías a los pecados capitales, (Láminas 117-118), donde parece volcar toda la amargura inconsciente por su propio origen e identidad, víctima quizás de vilezas materiales, o amigo consuetudinario del alcohol?

Es posible aún imaginarnos a Melchor María como a un *p'ajpaku* itinerante que iba, de cantina en cantina, echando su relato y exhibiendo sus curiosidades. Sabiendo que al fin y al cabo, la patria es sólo un puñado de imágenes queridas, Mercado parecía haber encontrado en Sorata un sitio de reposo, que le permite dar rienda suelta a su imaginación y trabajar intensamente en una suerte de trashumancia retrospectiva. El eje del conflicto se transforma narrativamente en este trayecto, integrando a los mismos motivos pictóricos en campos de significado totalmente diferentes. Así, las iglesias y montañas pintadas en octubre de 1868, se yerguen autoritarias, por encima del artificio humano, y se comparan abiertamente con una sucesión de cumbres en las cordilleras. Un mes más tarde, las iglesias se han integrado al paisaje del pueblito tradicional, en las faldas del Illampu. Quizás este gesto de retorno a su sensibilidad íntima como pintor, le permitiera al fin resolver los conflictos y tensiones que acompañaron sus iniciales reflexiones sobre el poder político en Bolivia. Gente, paisaje y arquitectura se funden al fin en un todo orgánico, en un orden social imaginado, que inaugura una comunidad de seres coetáneos.

El que la serie se vea interrumpida por amargas visiones alegóricas de abogados y curas alude quizás a la volatilidad de tales aspiraciones. Estas crueles alegorías permiten adivinar cuán precaria y

cargada de conflictos resultaba su imaginación de Bolivia. y cuán paradójica la función del *Álbum* de Melchor María Mercado en tanto narrativa capaz de fundar, en sus contemporáneos, la imagen compartida de pertenecer a una (misma) nación.

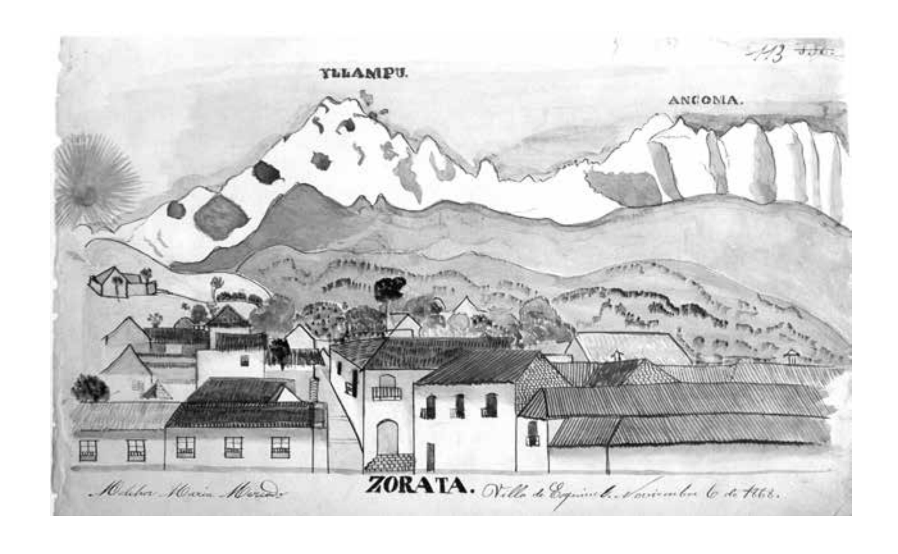


Lámina 113 "Zorata."

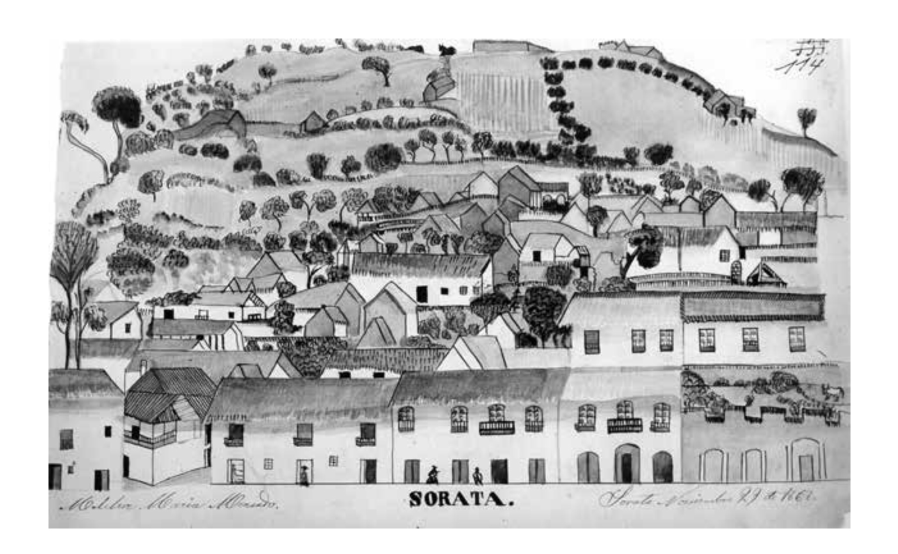


Lámina 114 “Sorata.”

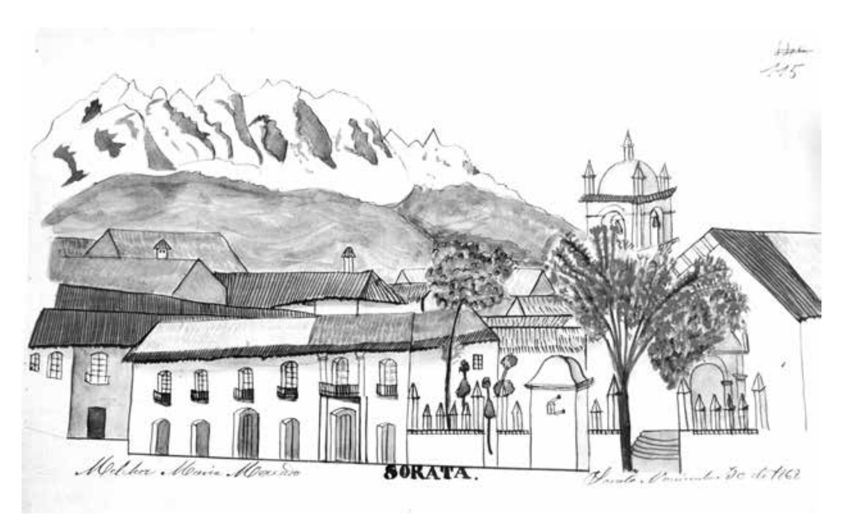


Lámina 115 “Sorata.”



Lámina 116 “Sicuri. Guacatocora.”



Lámina 117 “Los pecados capitales.”



Lámina 118 “Los pecados capitales.”

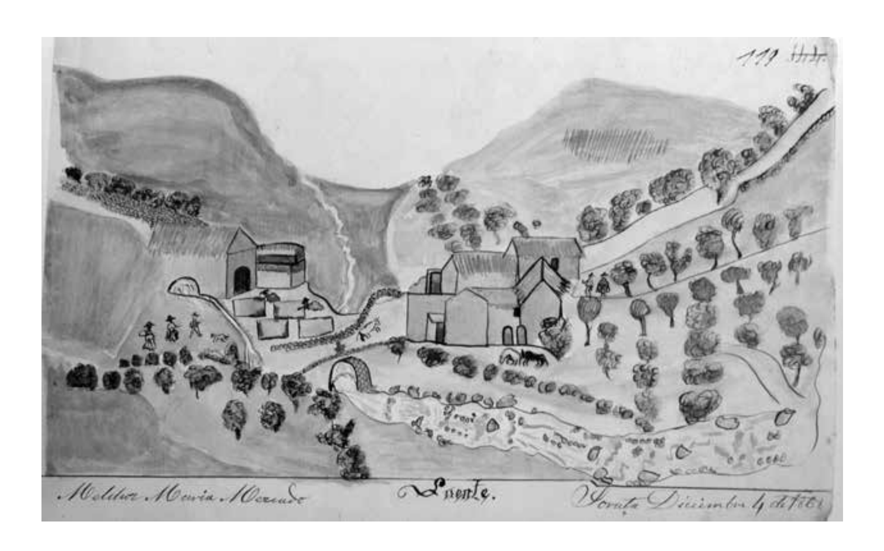


Lámina 119 “Puente.”



Lámina 120 “Sorata.”

Historias Alternativas
Un ensayo sobre dos "sociólogos de la imagen"[1]

El primer anclaje metodológico de la idea de historias alternativas, es que su sola enunciación nos remite a la pluralidad de significados que puede tener la historia, según quiénes sean lxs sujetxs que la "hacen", la narran o la sufren. En la cultura boliviana moderna, esta pluralidad se ha manifestado en diversos formatos no escritos, incluyendo el testimonio oral, el dibujo, la pintura, la fotografía y el cine. En una sociedad colonial y abigarrada como la boliviana, con una población indígena mayor al 60% del total, en la que un alto porcentaje de la población habla qhichwa, aymara, guaraní o besiro –además de muchas otras lenguas– las imágenes han jugado un papel crucial en la comunicación intercultural: son un lenguaje proliferante de códigos y mensajes tácitos que se despliegan en múltiples sentidos, sin formar un trayecto rectilíneo o unidimensional. Un caso entre muchos es el de las pinturas coloniales del barroco andino, ideadas por la Iglesia de la contrareforma como un medio de conversión de los indios al catolicismo, pero que al integrarse a los ritos agrícolas y fiestas patronales, son reinterpretadas en un sentido autónomo y hasta subversivo (Rivera y El Colectivo 2, 2010). De hecho, existe en los Andes una larga tradición de teatro social, así como de pintura, tejido y otros modos de comunicación visual, que configuran un escenario comunicativo al que la academia le ha prestado escasa aten-

1. Ponencia presentada en el *Seminario Historias Alternativas y Fuentes no Escritas*. Un evento sur-sur llevado cabo en 1997 en La Paz, con el co-auspicio del SEPHIS y el THOA, organizado por Silvia Rivera y Ana Rebeca Prada. Para la presente versión he realizado algunas correcciones y actualizaciones.

ción. Asimismo, las lecturas de la obra del cronista qhichwa-hablante Waman Puma se han centrado en valorar sus aportes a la etnohistoria o a la semiótica del mundo andino, sin detenerse demasiado en su esfuerzo por traducir, comunicar y darse a entender. Pues *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno* es ante todo una carta al Rey de España (Guamán Poma de Ayala [1613] 1988), documento de más de mil páginas y cientos de dibujos, con el que espera abrir los ojos al soberano sobre las penurias impuestas a las sociedades andinas por el mal gobierno de virreyes, corregidores y doctrineros, que Waman Puma percibe como un "mundo al revés".

En este ensayo deseo hacer un análisis retrospectivo del uso de medios visuales en los siglos diecinueve y veinte, a través de las películas y pinturas de dos autores: el cineasta Jorge Sanjinés y el pintor-explorador y político Melchor María Mercado, buscando comprender sus complejos modos de narración y representación, que a su vez se vieron marcados por la historia social de su época. Propongo conceptualizar el trabajo de ambos como una "sociología de la imagen", dado que no es simplemente una copia o *analogon* de la "realidad" (cf. Barthes 1995), sino más bien una interpretación de la sociedad de su época, en sus dimensiones abigarradas y conflictivas. Pese a que entre estos autores media casi un siglo de distancia, la obra de ambos consiste de representaciones o "lecturas" visuales de las realidades sociales que atestiguaron, donde los gestos y palabras de la gente hablan de la naturaleza no coetánea de la sociedad y de los diversos horizontes de memoria e identidad que sus actos ponen en escena. Tanto Sanjinés como Mercado se nutrieron de fuentes orales, y ejercieron formas no convencionales de investigación etnográfica. Pero mientras Sanjinés trabajó en plena "era de la reproducción mecánica" (Benjamin 1978) y sus películas gozaron de amplia circulación nacional e internacional, la única obra que nos legó Mercado, el *Álbum de Paisajes, Tipos Humanos y Costumbres de Bolivia (1841-1869)* no llegó a publicarse en vida del autor, y fue en 1991, gracias a la diligente labor de don Gunnar Mendoza, que recién pudo salir a la luz. En términos del impacto comunicativo de estas obras sobre

sus contemporáneos, pareciera fuera de lugar cualquier intento de compararlas. Pero es relevante abordarlas desde un punto de vista sociológico, en la medida en que la etnografía, la imaginación y la oralidad fueron integradas en sus películas y pinturas, recorriendo caminos paralelos de interpretación y comprensión de la sociedad, en un gesto que sigue siendo válido para iluminar nuestro presente.

Ambos autores son miembros de la élite letrada mestizo-criolla: Mercado nació en la ciudad de Sucre (que en el siglo diecinueve era la capital de la república) y Sanjinés en el siglo veinte en La Paz (sede de los poderes ejecutivo y legislativo), donde vive actualmente. El discurso iconográfico de ambos pone especial énfasis en la iniciativa cultural y la acción colectiva de las poblaciones indígenas y cholas, que son las protagonistas principales de su trabajo. En las películas de Sanjinés puede observarse la huella de una "observación participante" altamente politizada y comprometida en la lucha contra las dictaduras de los años 1960-1980[2]. Es también notable el uso de formatos de investigación preparatorios –testimonios orales, fotografía, cine documental– como herramientas para la reconstrucción y teorización de la sociedad boliviana, a la que percibe como un espacio en el que proliferan formas coloniales de dominación y organización de la sociabilidad cotidiana. Estas ideas serán presentadas en forma más elaborada unos años más tarde, en su película *La nación clandestina* (1989).

En el *Álbum* de Melchor María Mercado (1841-1869), la experiencia del confinamiento y deportación a distantes fronteras de la república le hizo convertirse por fuerza en un agudo "observador participante", y así pudo expresar una mirada sobre el país que habría sido inaccesible para la miope élite letrada que habitaba las ciudades. En sus alegorías, Mercado reflexiona sobre la naturaleza frágil e ilegítima del poder político en la joven república, que continuaba fundado en la hipocresía y la segregación social, y donde una minoría letrada detentaba la propiedad, el poder y la autoridad, mientras la gran mayoría de la población estaba obligada tan sólo a trabajar y a obedecer.

2. Tal es el caso del ciclo que va del "El Coraje del Pueblo" (1971) a "Banderas del Amanecer" (1983).

El ciclo testimonial en las películas de Jorge Sanjinés

Nuestro interés por las fuentes no escritas comienza por los años 1970, cuando se vivía una suerte de silencio colectivo durante la dictadura del Cnl. Banzer (1971-1978). En La Paz se vivió una situación en la que sólo se podía hablar en público con alguna libertad, si se usaba las formas codificadas y metafóricas del aymara. La oralidad resultó así un medio crucial para confrontar las distorsiones informativas y la censura de prensa impuestas por el gobierno. En esos años salieron a la luz dos libros de gran impacto político: la investigación documental sobre *La Masacre del Valle* (enero de 1974, valles de Cochabamba) y la autobiografía de Domitila Chungara, *Si Me Permiten Hablar*, firmada por Moema Viezzer. Ambos circularon profusamente, y contribuyeron a la toma de conciencia pública sobre las acciones represivas del gobierno y sus profundas consecuencias políticas (Comisión de Justicia y Paz 1975, Viezzer y Chungara 1976). A pesar de la mediación autoral en ambos libros, allí se puede escuchar la inmediatez y el sentido de realidad de las voces subalternas, que fueron testigos y protagonistas en un momento crítico de la historia boliviana. Se trata de voces particulares, enraizadas en experiencias locales y circunscritas. El testimonio de Domitila muestra el punto de vista de una ama de casa minera, que vive en el corazón de la economía capitalista estatal –las minas nacionalizadas en 1952– mientras que la documentación sobre la masacre del valle de 1974 nos habla desde los cuerpos heridos y mutilados de sus víctimas. Un conjunto de fotografías y documentos escritos y orales, revela lo que las fuentes oficiales buscaban acallar: el gobierno solo reconoció 13 muertos, 10 heridos y 21 prisioneros, a los que acusó de ser "extremistas extranjeros". La Comisión de Justicia y Paz, un organismo de derechos humanos vinculado a la Iglesia Católica, calculó que hubo al menos 80 muertos y más de 100 heridos, todos ellos campesinos qhichwa-hablantes de las comunidades de Tolata, Epizana y Melga, que recibieron el impacto de balas disparadas desde los tanques y camiones enviados por el gobierno para "dialogar" con ellos y "pacificar" la protesta (Rivera [1984] 2003).

Domitila Chungara y muchos otros dirigentes populares, así como los campesinos muertos en el valle de Cochabamba reaparecen en algunas de las películas de Jorge Sanjinés. Una de las fotografías que ilustraron el informe sobre *La Masacre del Valle* puede verse, como puesta en escena ficcional, en una de las primeras secuencias de *La Nación Clandestina*, y nos transmite ese sentimiento de horror e impotencia que exhala la historia de las dictaduras en nuestro país, al mostrar el cuerpo de un hombre rescatado de la balacera, cargado en una frazada por sus compañeros. La solidaridad de este gesto podría interpretarse como una disputa sobre la verdad histórica: al ser rescuperados sus cuerpos, las víctimas de una masacre podían no sólo ser veladas y enterradas por sus familiares, sino también registradas por las comunidades y organismos de derechos humanos. En el caso de Domitila, la película *El Coraje del Pueblo* (1971) se basa en su reconstrucción testimonial de la situación que se vivía en las minas de estaño nacionalizadas, durante la dictadura del Gral. Barrientos (1964-1969), y toma la forma de un socio-drama en el que la masacre de San Juan (24 junio 1965) es puesta en escena por los sobrevivientes y familiares de las víctimas. Frente a la cámara, ellxs reviven la brutal represión sufrida durante la trágica noche de San Juan y los episodios subsiguientes de violencia estatal y resistencia obrera, que culminaron en el apoyo de algunas fracciones del sindicalismo minero a las acciones guerrilleras del Che Guevara en Ñancahuazú en 1967. Pero además, Domitila y las dirigentes del "Comité de Amas de Casa" desafían, a través de sus voces y sus acciones, la visión masculina de la identidad social minera, imprimiendo una marca de humanidad y dignidad a su lucha por la supervivencia física y cultural. La versión iconográfica de Sanjinés es entonces una reconstrucción –mediada por su propia voz autoral– de la memoria colectiva de diversos segmentos de las poblaciones mineras, tal como se forjó a través de la oposición a las dictaduras de Barrientos y Banzer. Los significados plurales de la historia son recreados a través de un contrapunto entre voces de hombres y mujeres, obreros y campesinos, empleados y trabajadores manuales, que lejos de integrarse

en una visión lineal y progresiva de la historia, permanecen como hilos sueltos de un tejido inconcluso, que será terminado de tejer por el/la espectador/a.

En *Banderas del amanecer* (1983), un largometraje documental, Sanjinés convoca nuevas voces vivas que provienen de esa "Nación clandestina", sobre la que teorizará posteriormente en la película del mismo nombre. Se trata de una suerte de "épica de la Democracia", que articula conflictivamente el pasado en una diversidad de versiones, construyendo un mapa cognoscitivo complejo, que termina por desafiar la inevitabilidad de la muerte. La valentía de las multitudes que aparecen en *Banderas*... da continuidad al ciclo histórico iniciado con *El Coraje*... El tema de la muerte y clausura del pasado volverá más claramente en *La Nación Clandestina*, una película de ficción que reflexiona agudamente sobre la naturaleza del tiempo histórico. En este trabajo, Sanjinés nos ofrece una lectura del pasado, "no como algo muerto y desprovisto de funciones de renovación", sino como un tiempo "reversible", es decir, un "pasado que puede ser futuro" (Mamani, 1992). A través del itinerario del personaje principal, Sebastián Mamani –quien retorna a la comunidad después de haber intentado por años buscarse la vida en la ciudad– la película narra, en un montaje paralelo, la recuperación de la memoria y el dolor del exilio. Una buena parte del tiempo narrativo nos muestra a Sebastián caminando entre la ciudad y su comunidad en el altiplano, llevando colgada en la espalda una enorme máscara de Danzante, que sugestivamente mira hacia atrás (*qhipa*), es decir, al futuro. Esta máscara le servirá para ejecutar el Danzante, un baile-ritual de la muerte, con el cual espera reconciliarse con su comunidad, de donde fue expulsado por traición y por sus actos corruptos en la ciudad. Durante el viaje, el protagonista transita desde la atmósfera caótica y violenta de un barrio suburbano, hacia su familia y su comunidad. A través de sucesivos flash backs, Sanjinés reconstruye los hechos pasados que condujeron al protagonista a tomar la decisión de morir danzando. En este escenario, la memoria no resulta un acto de nostalgia, sino una liberación y un despertar de la vida alienada en la ciudad, donde por

mucho tiempo negó sus orígenes aymaras y se cambió de apellido. El proverbio aymara *qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*[3] expresa esta percepción radicalmente diferente del tiempo histórico, por lo cual la imagen de Sebastián, caminando con una máscara que mira atrás para encontrarse consigo mismo en el futuro de su propia muerte, condensa el aforismo en forma elocuente y precisa. La recuperación de la conciencia y el renacimiento que experimenta en el proceso de retorno a la comunidad, terminará con una frenética danza en la que morirá, en una suerte de autosacrificio humano, que le permitirá reordenar el tiempo y restaurar el ciclo de la vida colectiva. La interpretación sociológica de Sanjinés acerca del tiempo histórico en los Andes permite entonces cuestionar la idea de progreso encarnada en la historia oficial, sea en su versión oligárquica o nacionalista (ver, por ejemplo, Moreno 1973, Fellman Velarde 1970). Al mostrarnos la experiencia descentrada de las comunidades indígenas en la Bolivia contemporánea, Jorge Sanjinés revela las huellas de un pasado colonial no digerido, y los "momentos de peligro" vividos por estas sociedades, que luchan por validar sus tradiciones ancestrales como rutas viables hacia un futuro libre de opresión. Este anhelo se ve permanentemente amenazado por la mirada oficial y por la represión estatal, que las condena a la muerte y a la borradura de la historia (Benjamin 1970).

Para recibir el canto de los pájaros (1995) pertenece al género alegórico, que no ha sido muy transitado en la filmografía boliviana contemporánea. Es más bien típico de los dramas (autos sacramentales) y obras de teatro-danza que aún se ponen en escena en muchas comunidades y pueblos de la región. En este sentido, se trata de una película muy original, y ha provocado una serie de críticas y controversias en el país, quizás porque intenta reflexionar sobre las formas sutiles de endo-racismo que imprimen su sello a la vida diaria de la

3. Esta es una construcción conceptual compleja, que se basa en el juego de metáforas entre *nayra*=ojo, también pasado, y *qhipa*=espalda, también futuro, que invierten la versión lineal de pasado-presente-futuro. Una traducción aproximada figura en el epígrafe de este libro.

intelectualidad criollo-mestiza. La película pinta un cruel retrato de la doble moral de un equipo de cineastas, que trabaja en una comunidad de Charazani –la tierra de los famosos curanderos itinerantes Kallawaya– donde se encuentran filmando una obra de ficción que reconstruye la épica de la conquista española y la derrota y muerte del Inka. En este transcurso, el equipo de cineastas termina comportándose como los conquistadores, sacando a la luz los mismos prejuicios, violencia simbólica y racismo internalizado, que su trabajo de ficción pretendía criticar.

Este tratamiento alegórico del argumento también estuvo presente en *La Nación Clandestina* (1989), especialmente en una sub-trama en la que un estudiante, que escapa de la policía, trata de buscar refugio y abrigo en el campo, en la casa de una familia de habla aymara. Incapaz de comunicarse con ellos, el estudiante izquierdista, que supuestamente lucha por la liberación del pueblo, finalmente es alcanzado por las balas, poco después de expresar su rabia y frustración con una frase típicamente racista: "Indios ignorantes, estúpidos". El hecho de que vista una camisa blanca hecha jirones, y de que pida prestada ropa para protegerse de sus perseguidores, añade matices a la alegoría, ya que la palabra aymara con la que se designa a la minoría opresora blanco-mestiza es *q'ara*, literalmente "desnudo". La irrealidad de la escena es señal del tratamiento alegórico: en la vida real, a ningún clasemediero izquierdista se le ocurriría huir de la represión buscando refugio en el altiplano aymara.

En *Para recibir el canto de los pájaros*, la alegoría va más lejos, a lo largo de una serie de sub-tramas que reflejan la desconfianza y segregación interna en el equipo de cineastas –un grupo aparentemente homogéneo– y sus prejuicios y actitudes racistas hacia los miembros de la comunidad indígena que trabajan como extras o les brindan hospitalidad en su tierra. La brecha perceptiva e ideológica entre sujeto y objeto, ficción y realidad, masculino y femenino, habitantes urbanos y campesinos indígenas; así como la confrontación más sutil entre cineastas cholos y "blancones", es tratada como una suerte de juego de espejos, donde cada situación corre paralela y metaforiza a

las otras, construyendo una poderosa descripción de conjunto de la trama colonial que hace de la sordera cultural una marca clave en la escena comunicacional. Como en el drama ritual del siglo dieciocho, *Muerte de Atawallpa*, en la que buena parte de la acción se desarrolla a través de un diálogo en dos idiomas mutuamente incomprensibles, la total ausencia de comunicación y la naturaleza deformante de la traducción resultan una clave para la comprensión de las películas de Sanjinés, así como un rasgo duradero del tejido social en la Bolivia colonial-moderna. La originalidad de *Para recibir el canto de los pájaros* reside en el hecho de que aborda el tema como una autocrítica, al comentar sobre el acto invasor de hacer cine, reflexionando sobre las brechas culturales y tecnológicas entre los cineastas, sus personajes y la escena social en la que interactúan. Al hacerlo, renuncia a la habitual visión idílica y voluntarista de cooperación mutua y compromiso con las metas comunes, que forma parte de la retórica de la intelectualidad progresista al referirse a la población indígena a la que busca representar[4]. El argumento entrelaza dos momentos históricos: uno imaginario, en el que se reactualiza el drama de la conquista, y otro "real", el tiempo vivido por los cineastas, en su intento de explotar los espectaculares paisajes y la indianidad emblemática de la comunidad que eligieron como locación para su película. A través de esta mezcla de temporalidades, los cineastas se ven confrontados a su propia incapacidad de manejar sus relaciones con la comunidad y comprender sus valores culturales, lo que permite a Sanjinés poner en evidencia una brecha cultural típica de la situación colonial. El frágil espejo de la ciudadanía y la modernidad estalla así en pedazos.

Sanjinés desarrolla este tema en sus aristas menos visibles, mostrando la internalización del malentendido cultural en el sentido común de la élite mestiza, que se vuelca contra sí misma y termina paralizando sus propias acciones. Así, la larga historia de incomunicación colonial resulta reforzada, bloqueando la posibilidad de

4. Esta visión no estuvo ausente en la propia filmografía de Sanjinés; ver, por ejemplo, *El Enemigo Principal*, realizada en la sierra peruana, y *Fuera de aquí! (Lluqsiy kaymanta)*, que se filmó en una comunidad de los Andes ecuatorianos.

una relación de confianza y convivialidad entre diferentes. En un momento de crisis, el Otro indígena se convierte –a los ojos de los cineastas– en un enemigo potencialmente peligroso, un fantasma que acecha en silencio y obstaculiza la posibilidad de toda acción creativa, ya sea filmar o simplemente escuchar el canto de los pájaros. Ésta resulta ser una poderosa metáfora sobre la naturaleza alienante de la dominación cultural eurocéntrica sobre el territorio de la comunidad indígena y sobre sus modos de comunicarse con la naturaleza. Pero también es una metáfora de la crítica cultural que la comunidad ejerce sobre el orden social colonial, tan vigente y dominante en la Bolivia moderna. Su visión pesimista de la vida contemporánea se conecta así con una larga tradición de escritores y artistas que fueron capaces de percibir la dolorosa fractura psíquica que introduce la experiencia colonial, bajo la forma del silencio social.

Melchor María Mercado, o la narrativa de una nación posible

Será preciso retroceder un siglo para abordar al segundo de nuestros "sociólogos de la imagen", Melchor María Mercado, a partir de su única obra conocida, el *Álbum de Paisajes, Tipos Humanos y Costumbres de Bolivia (1841-1869)*, que vio la luz pública recién en 1991. Mercado pinta sus láminas en el curso de prolongadas deportaciones, como prisionero político, en rincones alejados del territorio. Bolivia había alcanzado la condición de país independiente recién en 1825, cuando él era un escolar, y las instituciones republicanas, así como la vida social colectiva, continuaban aún moldeadas por el sistema administrativo de la Audiencia de Charcas.

Sus acuarelas muestran una especial sensibilidad a la estratificación colonial de la nueva república –con sus rígidas fronteras étnicas emblematizadas en la vestimenta– pintando a los diversos estratos de la población popular, en sus trajines por los caminos del mercado interno y fronterizo. La mayoría indígena era en su tiempo la única que pagaba impuestos (situación que continuó hasta bien entrado

el siglo veinte), pues el legado del sistema tributario colonial había permanecido intacto. La historiografía tradicional nos ha mostrado al siglo diecinueve como una época de crisis, depresión económica y degradación de la población indígena, que sólo sería superada con el crecimiento de la economía exportadora de minerales hacia fines de ese siglo. Sin embargo, Mercado nos muestra una sociedad vitalmente interconectada a través de rutas de comercio y una serie de relaciones económicas y simbólicas, en las que se involucraron hombres y mujeres de estratos populares, asumiendo el papel de emprendedorxs, comerciantes de chicha y alimentos, que realizan una serie de intercambios rural-urbanos. Las investigaciones historiográficas recientes sobre el siglo diecinueve confirman que el triunfo de la economía exportadora fue en realidad un momento de intensificación de la opresión hacia las poblaciones indígenas, en tanto que las décadas anteriores de "depresión" y crisis en la economía minera, crearon más bien una amplia gama de oportunidades para el comercio interior, el crecimiento de los mercados regionales y la proliferación de tratos y contratos por parte de las poblaciones indígenas y cholas de la región andina (cf. Mitre 1986). Estos procesos son representadas en el *Álbum* de Mercado con minucioso detalle y un agudo sentido interpretativo. Asimismo, mientras las fuentes escritas tienden a considerar únicamente a los varones como sujetos económicamente activos (en tanto trabajadores, comerciantes o tributarios), los escenarios y rutas mercantiles que retrata Mercado están llenos de mujeres, incluso encabezando cuadrillas de trajinantes, y no sólo como vendedoras ambulantes o acompañantes de sus pares masculinos.

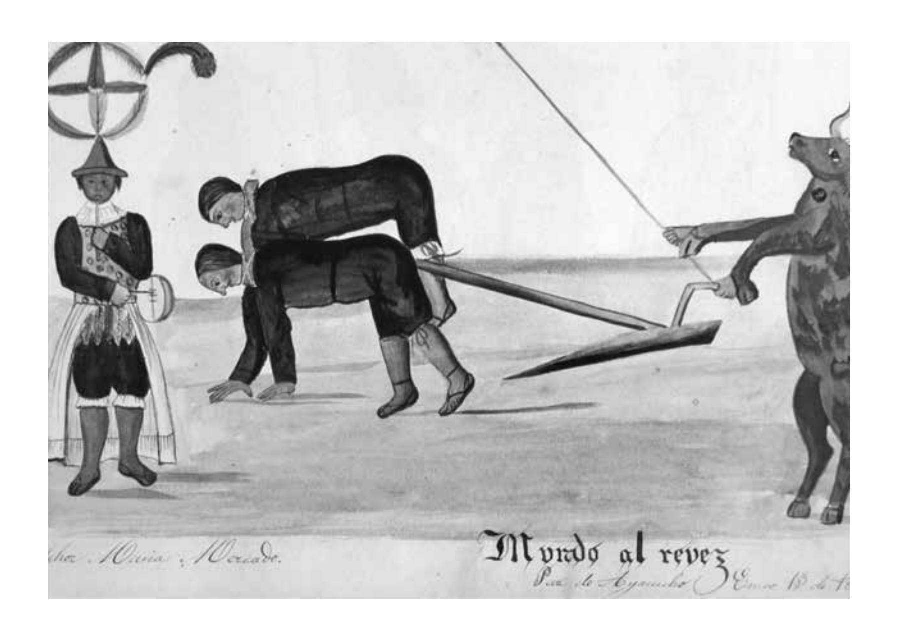
En el siglo diecinueve, tanto como en el período colonial, las principales rutas de comercio estuvieron conectadas con los centros mineros de La Paz, Oruro y Potosí. Los historiadores contemporáneos han puesto en evidencia la organización espacial de los mercados de larga distancia, percibiendo la centralidad de las minas como el corazón de un vasto sistema de intercambios (ver, por ejemplo, Larson 1992, Tandeter 1992, Mitre 1986) que se formó desde el inicio mis-

mo del dominio colonial. Pero la iconografía de Mercado va más allá de la economía minera como fuerza motriz en la organización del mercado regional. Al representar estos "centros", se nutre de las ideas de poder, centralidad y sacralidad propias del mundo andino: La Paz y Potosí se muestran como ciudades regidas por poderosas montañas (Illimani y Sumaq Urqu), y se conciben, de acuerdo con la visión indígena, como repositorios de riqueza mineral y a la vez santuarios naturales en los que las montañas organizan el espacio y la vida de sus habitantes, constituyéndose en nudos centrales de un intenso y abigarrado tejido de rutas comerciales y caminos de peregrinación religiosa.

Los gestos corporales y la vestimenta de los "tipos humanos" retratados en el *Álbum* nos dan una rica información sobre las etiquetas y fronteras étnicas, y sobre la proliferación de tipos mezclados que cruzan estas fronteras en sus intercambios mercantiles. Los mercados se ven como espacios abigarrados y heterogéneos donde se dan encuentro diversos estratos sociales. Pero también pueden verse distinciones: de poder, riqueza y categoría social. El circuito comercial de La Paz, más oligárquico y racialmente segmentado, es demarcado a partir de convenciones de vestimenta y otros emblemas de jerarquía social, que parecen regular la extensión y dirección de los intercambios sociales y mercantiles. Parece además que las mujeres son quienes cruzan las fronteras étnicas con mayor facilidad que los varones; estos últimos están rígidamente fijados a categorías tributarias que se expresan en códigos de vestimenta obligatorios, permitiendo distinguir a los "indios" de los "cholos", los "mestizos" y los "caballeros", que se veían –de acuerdo con su status social– obligados o eximidos de prestar contribuciones al estado. Estas distinciones y etiquetas también se aplican a las mujeres, pero en su caso, las similitudes y el comportamiento imitativo se hacen evidentes. Estudios contemporáneos sobre la vestimenta y su influjo en lo que Rossana Barragán (1992) denomina la emergencia de la "tercera república" (la república mestiza, ubicada entre la República de Indios y la República de Españoles de la legislación colonial temprana), nos han brindado

evidencias de que las mujeres cruzan más fácilmente las fronteras étnicas, en su tránsito por los centros urbanos y rutas comerciales del siglo diecinueve. Esta situación parece haberse revertido en algún momento posterior, ya que la pollera y la manta, emblemas de la identidad chola, son usadas por las mujeres qhichwas y aymaras de los andes, como marca de una diferencia cultural emblemática, en tanto que los varones suelen utilizar el terno y el sombrero europeos, que se volvieron hegemónicos en todas pares el mundo durante el siglo diecinueve (ver Berger 1980). En este sentido, las láminas de Mercado constituyen un registro interpretativo valioso para la comprensión de la vida cotidiana en los espacios rurales y urbanos de Bolivia, revelándonos sutiles distinciones que difícilmente pueden rastrearse en la documentación escrita.

Como en el caso de Jorge Sanjinés, Mercado utiliza el género alegórico para representar conceptos más abstractos y juicios críticos sobre las realidades que observa. Mientras que en sus series más etnográficas, la actividad mercantil es escenario del pluralismo y la autonomía cultural de los estratos populares, en su serie de Iglesias del occidente boliviano-peruano, la sociedad política se muestra con rasgos autoritarios y androcéntricos. De hecho, este contraste se sintetiza en la alegoría "Mundo al Revés", en el que dos bueyes manipulan un arado, que es tirado por fuerza humana. La idea del Mundo al Revés, como ya se señaló, evoca a la *Nueva Crónica* de Waman Puma y tiene múltiples resonancias en las culturas populares de varias partes del mundo. Para Mercado, es una imagen que parece condensar la experiencia catastrófica de la conquista y la colonización, con las fracturas y aporías que se vivieron en el siglo XIX republicano.



Mundo al Revés. Melchor Maria Mercado

El *Álbum* cubre una variedad de temas y regiones sobre las que no podemos detenernos aquí, que van desde la etnografía del comercio y los mercados, la diversidad de festividades y rituales populares, la vida en las misiones de la región amazónica y una larga serie de láminas dedicadas a la arquitectura y a las iglesias rurales, para terminar con un par de alegorías que interpretan críticamente la corrupción y doble moral de la iglesia y el poder judicial, encarnando los pecados capitales. Podríamos aventurar la interpretación de que el conjunto del *Álbum* es un intento de representar al mismo tiempo, los fundamentos materiales y culturales de una nación posible, a la par que los límites que sobre este proyecto impuso el legado colonial y las instituciones jurídicas y políticas que moldean y organizan la vida republicana. En este sentido, Mercado trabaja a contrapelo de la historiografía tradicional, para la cual el siglo diecinueve fue una época de retroceso y estancamiento, tan sólo superada por la acción progresista de las “razas superiores”. Tal es el punto de vista del historiador del

siglo diecinueve, Gabriel René Moreno (cf. [1888] 1973), para quien la población indígena del país era el mayor obstáculo en el camino hacia el progreso y la civilización. Pero este punto de vista, con todo lo anacrónico que pueda parecer, ha sido retomado y actualizado por los historiadores nacionalistas de 1952, como José Fellman Velarde, para quien en la historia boliviana lxs protagonistas son un conglomerado de identidades esencializadas en términos de raza y clase, que bajo el liderazgo de una metafísica "clase media", dejarían por fin atrás la prehistoria para transformarse en una sociedad moderna y eurocéntrica, obliterando así toda huella del legado indígena, sinónimo para el autor de un pasado de barbarie y estancamiento. Estas interpretaciones son puestas en tela de juicio, de antemano, en la obra de Mercado, a través de la sátira y la alegoría, poniendo en evidencia las paradojas de una sociedad colonial en la que el sistema jurídico contradice las realidades económicas que alimentan la vida colectiva

Las alegorías de Melchor María Mercado, tan oscuras como las de Jorge Sanjinés, reflejan un punto de vista pesimista sobre la sociedad boliviana y sus estratos dominantes: la iglesia como nido de corrupción; el sistema judicial marcado por la ambición y la doble moral; un mundo al revés en el que los papeles de trabajadores y bueyes de labranza resultan invertidos. Este es a la vez un diagnóstico lúcido de las brechas entre las normas que regulan la relación entre dominantes y dominados, basadas en ideales republicanos de igualdad y libertad, y aquellas prácticas sociales que reproducen la inequidad, el autoritarismo y la injusticia de modo cotidiano. Deliberadamente, Mercado introduce un "efecto de montaje" para mostrarnos agudos contrastes entre diversas secuencias y temáticas. El "país político" y el "país real" (como fueron definidos por el líder populista colombiano Jorge Eliecer Gaitán, ver Rivera 1982) están separados por un abismo: el primero es excluyente, patriarcal y parasitario, en tanto que el segundo es un espacio heterogéneo en el que florecen los intercambios entre diferentes, dando lugar a abigarradas yuxtaposiciones culturales que se expresan en una permanente creatividad productiva y festiva.

El potencial epistemológico de las fuentes orales e iconográficas

En este ensayo he intentado abordar lo que Homi Bhabha denomina las "narrativas fragmentadas de la nación" (Babha 1990). En una sociedad colonial como la boliviana, la imagen de una nación moderna posible y deseable está cruzada por fuerzas divisivas como la identidad étnica y la dominación colonial, que discurren por debajo de la aparente igualdad promovida por el mercado, el modelo ciudadano y la democracia. Las clases subalternas, negadas por las élites dominantes, o reconocidas sólo como ornamentos culturalistas en un modelo hegemónico de sociedad moderna, salen a la superficie con toda nitidez, cuando son representadas en sus propios términos. El cine y la pintura son, en este sentido, medios más aptos para atravesar la superficie de esas ideas consoladoras, en la medida en que expresan momentos y segmentos de un pasado no conquistado, que ha permanecido rebelde al discurso integrador y totalizante de la ciencia social y sus grandes narrativas. Es por eso que, en lugar de ver en ellas tan solo fuentes de apoyo, que sólo ilustran las interpretaciones más generales de la sociedad –como las que formulan típicamente los intelectuales liberales, nacionalistas o marxistas– propongo más bien comprenderlas como piezas hermenéuticas en y por sí mismas, atravesadas por voces de autor que no sólo describen o reflejan una realidad dada, sino que la interpretan, teorizan y reflexionan sobre ella, brindándonos una mirada sociológica sobre la organización, los valores y las fuerzas morales que moldean la sociedad. Mientras que los textos escritos representativos del pensamiento social boliviano tienden a domesticar el pasado –haciéndolo transparente e inteligible– las fuentes orales e iconográficas apuntan a la irreductibilidad de la experiencia humana, a las grietas y fracturas del ámbito normativo, mostrando cómo las cosas son, en lugar de figurarse cómo deberían ser. Mientras que la escritura y los marcos conceptuales de la ciencia social convencional tienden a obliterar las voces subalternas o a integrarlas en una narrativa monológica de progreso y modernización, la imagen pictórica o audiovisual reactualiza las fuerzas que dan forma a la sociedad, a tiempo de organizar lo abigarrado y caótico en un conjunto de

descripciones "densas" e iluminadoras. Más que ornamentos, interferencias o ruidos, en la obra de Sanjinés y Mercado los sectores subalternos indígenas, trabajadores y campesinos, ocupan un lugar central y ejercen una crítica práctica a las fuerzas subyacentes del colonialismo, el racismo y la opresión patriarcal, incluso desde mucho antes de que estos conceptos fuesen adoptados por la ciencia social contemporánea.

Luego de la revolución de 1952, cuando se tornó dominante el ideal de una sociedad homogénea a la europea o gringa, el lenguaje oficial fue purgado de la palabra "indio", sustituyéndola por "campesino". De este modo las palabras fueron usadas para encubrir la realidad antes que para designarla, lo que permitió desconocer y borrar del debate público, de la ciencia social y de la prensa, la persistencia del problema colonial y del racismo. No fue un practicante de la ciencia social sino un cineasta –Jorge Sanjinés– uno de los primeros en exponer la persistencia del racismo en la sociedad boliviana post-52, mostrándonos en sus películas *Yawar Mallku* (1969) y *Ukamau* (1966), que los indios existían y que el colonialismo seguía vigente, a pesar de los efectos democratizantes y redistributivos de la reforma agraria, el voto universal y la reforma educativa[5]. Este develamiento de la naturaleza colonial de la sociedad boliviana moderna coincidió con la eclosión de nuevxs sujetxs sociales, antes silenciados, que comenzaron a hablar, revelándonos un pasado no superado, ajeno al discurso integrador y totalizante del estado. Las voces críticas y conflictivas de lxs sujetxs subalternos indígenas habían sido borradas del sentido común dominante, y la ciencia social no había logrado superar esta sordera. La imagen que surge de esta última se plasma en una visión lineal y evolucionista de la historia, propia de la racionalidad eurocéntrica, en la que esas voces se perciben como anacronismos, obstáculos o interferencias al ideal de una sociedad homogénea, moderna y occidentalizada. Así, las sociedades indígenas han sido vistas como ajenas al mercado, estáticas e incambiantes, apega-

5. En otro registro, más político y de denuncia, la obra de Fausto Reinaga va más lejos, pero aunque antecede a la de Sanjinés, su impacto público resultó más restringido, debido a la propia sordera de la cultura criolla dominante.

das a tradiciones irracionales que consisten en repeticiones mecánicas de un pasado inaprensible. Como se puede ver en las acuarelas de Mercado, la iniciativa histórica y cultural de las poblaciones indígenas incluyó una activa participación en los circuitos de mercado interno, que se estancaron sólo cuando se volvió dominante el modelo oligárquico de una economía exportadora de materias primas.

Por su parte, la voz testimonial de Domitila Chungara y las fotografías de la masacre de 1974, reconstruidas en las películas de Jorge Sanjinés, revelan la existencia de una pluralidad de sujetos, que se nutren de la cultura aymara-qhichwa y encarnan concepciones diversas del tiempo histórico y del orden social. A pesar de que la interpretación de conjunto de ambos autores es radicalmente pesimista, mostrando la imposibilidad de un cambio que provenga del interior de las élites mestizo-criollas, ambos logran articular y poner en evidencia las bases de una otra nación posible, más auténtica y plural, y de otra modernidad, que Partha Chatterjee ha llamado "nuestra modernidad", para el caso de la India (Chatterjee 1997). El "aquí y ahora" de Sanjinés y Mercado está intensamente comprometido con la historia y la política, a través de las interacciones sociales que observan en un escenario como el andino: un paisaje que no puede ser fácilmente domesticado o controlado sino es por la paciente y centenaria acción humana de apertura de espacios productivos, caminos y sitios ceremoniales. Este legado no resulta exotizado, sino integrado en la arena social, a través de la metáfora de la caminata colectiva, que transita por amplios espacios abiertos, una imagen recurrente tanto en el *Álbum* de Mercado como en las películas de Sanjinés.

Es el observador de estas obras quien encontrará en ellas las bases de un nuevo sentido de pertenencia a una nación posible, plural y abierta, en la que se reconozca la heterogeneidad social no como un obstáculo sino como una fuente enriquecedora de una otra modernidad que, en la diferencia, sea capaz de superar las derrotas y frustraciones colectivas que la historiografía tradicional ha expuesto reiteradamente. La inmediatez y la fuerza de sus imágenes y alegorías, y el sentido metafórico de la composición y el montaje forman parte

de un juego de interpretaciones sobre el pasado, no como algo dado, acabado y muerto, sino un pasado-como-futuro: una fuente de renovación y de crítica moral frente a lo dado, a la opresión y a la dominación en tanto resultados inevitables del progreso y la modernización.

En sociedades coloniales como la boliviana, la cuestión de las fuentes tiene profundas implicaciones teóricas y políticas. Como nunca antes, se ha lanzado una severa crítica a la historiografía oficial y a la sociología liberal. Puede ponerse en duda la posibilidad de un conocimiento "objetivo" en una sociedad pluriétnica como la nuestra, en la que las fuentes oficiales se escriben en castellano, pero una gran parte de la población habla idiomas no europeos y se comporta conforme a marcos culturales radicalmente distintos a los de la minoría. Esta crítica ha puesto en entredicho el pretencioso postulado de objetividad en las ciencias sociales, dando paso a una serie de visiones fragmentadas de la sociedad, que aún no han sido articuladas en una única lectura alternativa de la historia social del país. Pero es precisamente en su pluralidad y diversidad donde reside el potencial epistemológico de las fuentes no escritas, para develar la textura de los deseos colectivos, las acciones y las relaciones sociales que se entretejen en una sociedad no-coetánea como la boliviana (cf. Bloch 1971).

En esta reflexión en torno a las fuentes orales y visuales, me he propuesto analizar el trabajo de dos sociólogos de la imagen que han representado y teorizado sobre la naturaleza y las contradicciones de la sociedad boliviana, desde el punto de vista de su población indígena y trabajadora, recreando un pasado aún vivo y resistente a las fuerzas homogeneizadoras de la modernización eurocéntrica. El tipo de conocimiento producido por estos autores permite cruzar la frontera entre arte y ciencias sociales y exige un enfoque transdisciplinario que permita explorar las contradicciones y sesgos de la modernización, así como su naturaleza inconclusa y fragmentaria. Este enfoque no solo permitirá comprender mejor el pasado, sino también "imaginar una comunidad-nación" (Anderson 1991) capaz de superar el destino de anonimato colectivo impuesto a la mayoría de la población por las ciencias sociales liberales, nacionalistas y marxistas y por sus élites ventrílocuas.

El mito de la pertenencia de Bolivia al “mundo occidental”. Réquiem para un nacionalismo

La pertinencia del pasado

Este trabajo intenta ser una comprensión de las contradicciones culturales y políticas del proyecto de reformas estatales llevado a cabo por el MNR a partir de la insurrección popular del 9 de abril de 1952, que lo encumbró en el poder. Previamente, debo sin embargo enfatizar que las inquietudes analíticas sobre las reformas del 52 provienen del horizonte de la crisis presente, y de los avatares identitarios de la llamada “nación boliviana” que supuestamente fue fundada, en su versión moderna, en esos momentos épicos ocurridos medio siglo atrás. Veamos un poco estos problemas de identidad y de identificación de los cuales padecen las élites en Bolivia, para comprender la pertinencia de esta mirada al pasado desde el presente.

En trabajos anteriores (Rivera 1993, 1996) había formulado la hipótesis de un *mestizaje colonial andino*, para explicarme esa estructura ideológica de larga duración que se manifiesta como una profunda e internalizada práctica de autodesprecio, la cual se ha reproducido por siglos en la personalidad colonizada y atraviesa a todos los estratos de la sociedad. Comparaba a muchos *q'aras* y mestizos de élite que vi en el tren subterráneo de París o de Nueva York, con esos migrantes de la provincia Camacho o del norte de Potosí, que sacan a relucir su alteridad con el fin de convocar la filantropía del extraño o la atención de aquél que consideran superior en cualquier orden de jerarquías (civilizatoria, estamental, de clase o etnia o en relación con el acceso al poder). En esos momentos, me acometía un confuso sen-

timiento, vergüenza ajena, pero también una profunda rabia. Rabia porque esos mismos barbudos vendrían después acá a manipular la retórica de la identidad con el fin de seguir mandando, autoritaria o paternalistamente, sobre "este país de indios"; vergüenza porque mostraban la hilacha como inconscientes colonizados, pues tenía que ser viajando al exterior cómo descubrirían que no eran del todo "occidentales", aunque nunca llegasen a asumir las consecuencias prácticas de dicho descubrimiento.

El mecanismo central que permitió la reproducción encubierta de esta disyunción identitaria fue el discurso del mestizaje. En sus versiones raigales de los años cincuenta, se veía al mestizaje como un "híbrido", una planta "nueva" y homogeneizada, a partir de un conjunto de "raíces" diversas, todas subsumidas en un solo tronco jerarquizado: la pirámide identitaria eurocéntrica y colonial. He definido al mestizaje como un ideologema[1] que permitió plasmar la *ciudadanización forzada* de las poblaciones indígenas a través de la violencia física y simbólica (por ejemplo, en cuarteles y escuelas rurales), combinada con una visión telurista y ornamental del indio en el discurso oficial y la esfera pública estatal (Rivera 1991). El fin último de esta táctica combinada era borrar la memoria del indio y recluir sus restos en los museos, como "raíz" arcaica de un remoto pasado, que se reactualizaba en los márgenes de lo público a través de la emblemática del folclor.

En la década de los años 50, en las esferas de la vieja y nueva clase pudiente de La Paz o Cochabamba cuando la revista *Life* y la Radio de las Américas entraban en sus hogares junto a la cámara fotográfica, tal urgencia por teatralizar la propia identidad y reinventar el pasado también obedecía a un intenso complejo cultural frente al europeo o al gringo norteamericano, cuyas políticas comerciales expansivas, que iban desde la promoción de la Coca Cola hasta la difusión de música de rock y cine hollywoodense, eran vistas como el epítome de la modernidad y la racionalidad triunfantes. Esta imagen, surgida de las trincheras de la segunda guerra europea, extenderá mediante una po-

1. He tomado este concepto del trabajo de Luis H. Antezana (1983), quien seguramente lo tomó a su vez de la semiótica francesa.

lítica cultural imperialista minuciosamente diseñada su ala hegemónica sobre el mundo en el contexto de la llamada Guerra Fría.[2]

Para los movimientistas, parientes pobres de la oligarquía y ansiosos de ser reconocidos como "occidentales", había pues una tarea prioritaria: borrar a los indios de la memoria, a la vez que reformarlos hasta en lo más íntimo de sus conductas domésticas. Esta tarea fue asumida por la *intelligentsia* nacionalista, a partir de la propia estructura del aparato estatal heredado. Salvo por el tema de la desorganización momentánea del ejército, el aparato estatal oligárquico, colonizado interiormente por la "ayuda americana" en los años 1940, se transfirió intacto a la nueva burocracia del estado. De hecho, los programas de la Embajada Americana (construcción de infraestructura, reforma educativa, asistencia técnica y desarrollo) continuaron activos, y compartían el espíritu "progresista" de que había que transformar a los indios en "mestizos sin identidad", es decir, en campesinos (CSUTCB 1983, en Rivera 1984). Pero además, este discurso se potenció inmensamente por el efecto combinado de la escuela, el servicio militar en el ejército reorganizado y la ampliación de la migración y comercialización de la fuerza de trabajo indígena, todo lo cual muestra los tempranos impactos de la reforma educativa de 1955 (Soria Choque 1992). Finalmente, el nuevo estado se dió a la tarea de "reinventar la historia", lo que le permitió plasmar la imagen del nuevo ciudadano valiéndose de poderosos "medios de reproducción mecánica" como la imprenta y la fotografía (Benjamín 1971). De este modo, parafraseando a Zavaleta (1977), la élite movimientista acabó colocando los recursos y el aparato del nuevo (y del viejo) estado al servicio de la recomposición de una "casta encomendera", u oligarquía colonial republicana, que se percibía a sí misma como portadora de una misión histórica de largo alcance.

¿Cómo lograron los movimientistas semejante escamoteo de las demandas de las masas insurgentes? La hipótesis que se explorará en este trabajo se basa en la idea de una *pedagogía nacional-colonial*,

2. Ver al respecto Wagnlestner (1994) y Pendergast (1993).

la pedagogía de la revolución, con su despliegue de materiales impresos, ceremonias y actos performativos, cuyo objetivo fundamental fue terminar "la tarea de ciudadanización mestiza que el liberalismo había comenzado" (Rivera 1993: 80)[3]. Esta tarea consistía básicamente en la supresión de los oprimidos y explotados del campo y de la ciudad como sujetos de su propia historicidad, con lo cual se corroboraría en el plano simbólico la tarea más dura de reprimir y neutralizar las demandas autónomas de la rebelión cacical e indígena de las décadas previas, así como los gestos libertarios del artesanado anarquista y socialista de las ciudades y las minas. Estas organizaciones de nuevo tipo combinaban una racionalidad indígena con la idea inédita de que los derechos a la igualdad ante la ley y a la libre expresión y asociación, eran también fundamentales, aunque la doble moral oligárquica sólo los reconociera de boca para afuera. Arcaizar y emblematizar esas demandas y esas luchas era pues una tarea prioritaria para las élites movimientistas que se hicieron del poder en 1952, quizás porque el pasado que buscaban obliterar estaba demasiado visible y presente en las conciencias y en los hogares de los reformadores.

La retórica republicana en la esfera castellano hablante de las elites urbanas permitió así construir la imagen de "lo mestizo" en el discurso público e imponerla como la única identidad legítima de la nación boliviana moderna. Pero, ¿en qué consistía esta imagen y cómo fue construida? Con base en los propios documentos emitidos por el MNR, proponemos que el mestizaje era el recurso ideológico que permitía imaginar un país masculino, "occidental" y cristiano; es decir, blanco, "decente", homogéneo e individualista, fundado en el modelo de la familia patriarcal y nuclear moderna. ¿Cómo se volvieron hegemónicas esas nociones de la identidad basadas en el ideologema del mestizaje?

No cabe duda que estas preguntas sólo pueden hacerse desde la crisis política del presente, cuando se vive un largo proceso de ero-

3. La idea de una *pedagogía nacional-colonial* se me ha ocurrido a partir de la lectura del pionero trabajo de Brooke Larson, que analizaré a continuación (Larson 2002).

sión de las falaces ofertas de igualdad y ciudadanía que trajo consigo esta idea de "modernidad" y "progreso" tan furiosamente perseguida por las elites bolivianas desde la década de los años 50. Cabría verificar también, en el presente, el impacto de la pedagogía nacional-colonial del MNR sobre la profundización (e internalización) del colonialismo en Bolivia, explorando los rasgos actuales del mito oficial de "la pertenencia de Bolivia al mundo occidental". Pero esta segunda tarea habrá que dejarla para la investigación futura. En el presente ensayo, me ocuparé fundamentalmente de trazar la *arqueología contemporánea* del ideologema nacionalista del mestizaje, a través del análisis de tres documentos básicos: el decreto de "revisión de la historia", del 27 de abril de 1954; el *Álbum de la Revolución* (1954); y el Memorándum sobre Política Exterior Boliviana de 1962. Estos tres documentos están unidos por el hilo conductor de un sólo personaje: José Fellman Velarde, el intelectual del MNR a cuyo cargo estuvo la tarea de reinvención de la historia en el marco de la propuesta civilizatoria del Estado del 52.

Políticas del cuerpo

Carentes de "memoria larga" e ignorantes de que la desmercantilización rural había sido más bien producto de la reciente expansión latifundista desatada por las reformas liberales de fines del siglo XIX, los movimientistas se sintieron misioneros de la "buena nueva" del mercado como hecho civilizatorio. Imaginaron un nuevo ciudadano mestizo (y sin memoria) como resultado de procesos de cambio estructural: la reforma agraria parcelaria, la educación universal y monolingüe y el voto universal. En realidad como lo ha mostrado Brooke Larson (2002) no hicieron sino continuar, de modo más efectivo y profundo, las reformas culturales oligárquicas de los años 1940, cuya vertiente más reaccionaria se plasmó en la injerencia directa del Departamento de Estado en la formación del Servicio Cooperativo Interamericano de Educación (Soria 1992, Larson 2002: 22).

Los trabajos compilados por Roberto Choque en 1992 echan luz sobre inéditas fuentes del período 1900-1950, en las que se airean los debates culturales y políticos de la oligarquía sobre el "problema del indio", a la par que se documentan las prácticas jurídicas y represivas del estado oligárquico. Las propuestas del indigenismo en torno a una reforma cultural son objeto de intensa discusión en ámbitos urbanos y letrados mientras en el campo y los suburbios urbanos se desarrolla la lucha legal de los caciques apoderados, que habían planteado y puesto en práctica sus demandas de escuela e igualdad ciudadana, pero como medio para recuperar las tierras usurpadas en las cuatro décadas anteriores, haciendo valer la legislación colonial (Títulos de Composición y Venta, Leyes de Indias), tanto como los aspectos igualitarios del derecho republicano liberal.[4] La paradoja que ponía al descubierto la lucha cacical entre la cara falsamente igualitaria de las leyes y la violencia de las agresiones latifundistas se basa en una cuestión de principio:

> ...la inflexibilidad de las leyes sólo existe cuando la solicitan nuestros enemigos. Esta desigualdad tiene origen en haberse legislado de idéntica manera para los blancos y para los indios. No sabemos leer ni conocemos la lengua en que está escrita la legislación patria, y sin embargo debemos sujetarnos a ella. Legalmente se considera abolidas nuestras costumbres, cacicazgos, etc., y sin embargo ellos se mantienen entre nosotros (cit. en THOA 1984: 14-15).

La doble moral criolla se asienta en la estrecha noción de "ciudadanía" que el estado ofrece a los indios: les reconoce el derecho propietario sólo en tanto puedan ejercerlo vendiendo sus tierras. El despojo asume apariencias legales (falsos apoderados, enajenaciones

4. El movimiento de caciques apoderados liderizado por Santos Marka T'ula llegó a agrupar a 400 *markas* (con sus respectivos *ayllus*) en cinco departamentos de la república: La Paz, Oruro, Potosí, Cochabamba y Chuquisaca. Las *markas* de entonces corresponderían vagamente a lo que son hoy las secciones municipales (Rivera 1984 THOA 1984 Choque ct al. 1992, Anas 1995).

coactivas, chicanas jurídicas) y por ello los caciques deben incorporar a *qilqiris* y tinterillos indígenas para responder en los tribunales. De allí la importancia de la escuela y la alfabetización en castellano, para que esta capa letrada de las propias comunidades pueda diseñar una estrategia legal exitosa (Condori y Ticona 1994). Los escribanos que contrató el movimiento de caciques-apoderados eran ellos mismos víctimas del despojo latifundista (como es el caso de Leandro Condori Chura) o parientes de los caciques-apoderados (como Julián Tanqara, escribano y nieto del cacique de Qalakutu, o Avelino Siñani, hermano del cacique de Warisata) e imprimieron a la lucha por la escuela el sentido específico de recuperar la tierra usurpada utilizando la propia legislación liberal, que eximía de la revisita de 1881 a las tierras compradas en Composición y Venta durante el periodo colonial (Ley del 23 de noviembre de 1883).

Brooke Larson ha destacado la convergencia entre este movimiento "de abajo a arriba" en favor de la escuela indígena y los proyectos de reforma cultural de diversos sectores de las élites y capas medias ilustradas que buscaban la "redención del indio" por la escuela. Este encuentro determinó una suerte de ambigüedad constitutiva de los proyectos de educación indígena, incluidos los más exitosos de ellos (Warisata en Omasuyos). Los "núcleos escolares" eran la base del esquema organizativo de Warisata, donde la escuela, al asentarse en la estructura organizativa indígena, se ponía en sintonía con las autoridades étnicas locales (el Consejo de *Amawt'as*) y lograba la activa participación de la sociedad indígena local en el perfil de las acciones educativas. En la década de 1930, "florecieron 16 núcleos escolares como resultado tangible de las 'escuelas-colonias' propuestas en 1919 por el Ministro de Instrucción" (Larson 2002: 11). Colonizados por el Estado en la década de 1940, estos 16 núcleos escolares no lograron detener el movimiento de creación de escuelas emprendido por las propias comunidades. Hacia 1949, existían 898 escuelas indígenas mayormente autónomas, sostenidas y financiadas por comunidades y gremios de aymaras rurales y urbanos, en un movimiento que Larson considera "semiclandestino" (Ibid: 12, nota 33).

Retrospectivamente, puede señalarse que el florecimiento de organismos de la sociedad civil que interpelaban al estado oligárquico dio lugar, hacia fines de la década de 1920, a la conformación de un amplio frente anticolonial de caciques-apoderados indígenas, gremios de trabajadores urbanos de filiación anarquista (la FOL y la FOF) y una vasta gama de sectores medios (maestros, estudiantes, tinterillos, músicos) quienes buscaban reformular y extender la noción de ciudadanía, que hasta entonces los había excluido sistemáticamente de la vida política del país. La beligerancia de esta insurgencia combinada de masas urbanas y rurales llegó a ser tan intensa, que el estado precipitó la Guerra del Chaco con el Paraguay con el fin de acelerar la "guerra interna" de exterminio contra los indios (Mamani 1991). Una vez derrotada Bolivia a un costo de al menos 50 mil muertos, el movimiento se dotó de nuevos argumentos de legitimidad: si los indios habían sido ciudadanos a la hora de morir en la Guerra, ¿por qué no podían ser ciudadanos a la hora de recuperar sus tierras usurpadas, de reclamar justicia e igualdad frente a la ley? Con este argumento, el movimiento de educación indígena floreció en la posguerra, en el contexto político renovado del "socialismo militar", con sus propuestas de gremialización universal de las clases subalternas. En este panorama, "los nuevos núcleos escolares tomaron forma y se convirtieron en espacios de mediación para una expansiva diversidad de grupos con ideas sindicalistas, nativistas e izquierdistas, que se esparció por el territorio boliviano a mediados de 1930" (Larson 2002:12).

Sin duda, el activismo político de la preguerra y la experiencia misma de la guerra del Chaco abrieron inusitados canales de comunicación y debate interétnico, lo que se tradujo en un flujo creciente de intercambios lingüísticos, simbólicos y performativos entre el campo y la ciudad. Así por ejemplo, los indígenas de las parroquias de San Pedro, El Rosario y San Sebastián se vincularon a la lucha por la escuela a la par que resistían desde sus gremios de carniceros, talabarteros, lecheras, sastres, etc. el avasallamiento tributario y otras exacciones que imponía sobre ellos la república modernizante (Soria

1992: 63). Caciques-apoderados como Celedonio Luna, Feliciano Arukipa, Francisco Montes, Uskamayta y otros, se vincularon a la vez al movimiento de caciques-apoderados de Santos Marka T'ula y al movimiento sindical anarquista de la Federación Obrera Local (THOA 1988, Mamani 1991, THOA 1989).

La experiencia de Warisata atraviesa toda esta trayectoria histórica. La escuela-ayllu, fundada el 2 de agosto de 1931, fue resultado del contacto entre dos corrientes educativas, la una reformista y vinculada al maestro Elizardo Pérez, y la otra, nativista, vinculada al movimiento de caciques-apoderados (Choque et al. 1993). Esta última tenía una larga historia[5], que se remonta a las escuelas indigenales privadas que fundó Avelino Siñani desde 1909 en toda la región de Warisata (Siñani de Willka 1992). Avelino Siñani era hermano del cacique Fernando Siñani, quien formó parte de la red de Marka T'ula desde esos años y se hallaba íntimamente vinculado a la defensa de las tierras de *ayllu* a escala regional y nacional. Una de las demandas del movimiento de caciques-apoderados era la escuela, vista como un medio para hacer cumplir las leyes criollas escritas en castellano. Para ello, no vacilaron en abrir las comunidades a la avanzada educativa de sectas religiosas (como los adventistas en la marka Qalakutu de Pacajes) y grupos civiles de toda laya, que les apoyaron directa o indirectamente en la resistencia a la dominación de los vecinos de pueblos coloniales y del aparato estatal oligárquico.

La "guerra interna" de los hacendados y corregidores contra Warisata, sumada a la intervención estatal y a la posterior cooptación de la experiencia de la escuela ayllu por el Servicio Cooperativo Interamericano de Educación, encarnan vivamente los mecanismos civilizatorios de la oligarquía y el ambiguo papel de la mediación mestiza ilustrada, aún de la más "progresista", en esta experiencia. El propio Elizardo Pérez destacaba como meta de la escuela la "transformación del hogar indígena y de su economía, a través de nuevos

5. Ver al respecto los trabajos del THOA (1984,1986), Mamani (1991) y Choque *et al.* 1992.

sistemas de trabajo, higiene, moralidad, educación cívica y solidaridad" (Pérez 1962:124, cit. en Larson 2002; 13), a la par que postulaba la defensa de los derechos indígenas y la participación activa de las comunidades organizadas en la vida escolar.

Con la restauración oligárquica de 1940 y el "pacto de la Concordancia"[6], la intervención estatal en el hogar indígena fue asumida como función prioritaria de la escuela rural y se eliminó todo entrenamiento en técnicas industriales (mecánica, carpintería), para fijar al indio en su destino de productor rural de alimentos baratos para ciudades y minas. El Ministro de Educación de Peñaranda, Vicente Donoso Torres, en un texto que resume su gestión, publicado en 1946 y analizado por Larson, plantea como metas fundamentales de la escuela indígena el convertir a los indios en agricultores integrados al mercado y al hogar campesino en un modelo de higiene y modos de vida modernos (2002: 22).

El tema de la higiene, presente ya en la propuesta de Elizardo Pérez, adquirió nuevas resonancias después de la guerra del Chaco, con la difusión de rumores y temores por la malaria y otras epidemias, dando lugar a políticas de salud que transferían una fuerte carga cultural modernizante a los cuerpos de las clases subalternas. La escuela y las políticas de salud pública promovieron prácticas domésticas que, a título de "profilaxis", difundían y promovían el "modo de vida americano". En este modelo, la familia nuclear, encabezada por el varón productivo, encerraba a la esposa en la

6. El Pacto de la Concordancia fue firmado en las elecciones de 1940 entre el Partido Liberal y el Partido Republicano, para frenar el avance de las fuerzas comunistas, populistas y anarquistas en el campo y las ciudades. El gobierno de Peñaranda adoptó una política exterior obsecuente a las imposiciones norteamericanas en materia de precios para el estaño y represión a las movilizaciones populares, pero a la vez abrió las puertas a las ilusiones norteamericanas de reforma estatal a través de las misiones de Bohan, Magruder y la Organización Internacional del Trabajo (Larson 2002:19). En 1942, con la masacre de Catavi en los campos de María Barzola, el régimen demuestra que está colonizado por la política de guerra de los norteamericanos, frente a la cual resistirá el núcleo nacionalista que habia anidado en el ejército en la posguerra, con la formación de RADEPA (Razón de Patria) y el golpe de Villarroel de 1943. Al respecto, ver *El Presidente Colgado*, de Augusto Céspedes.

multiplicación de tareas domésticas asociadas con la "higienización" de su entorno, de su cuerpo y el de su prole. Todo ello se enseñaba en la escuela, desde donde el estado penetraba en los hogares y familias y comenzaba a diagnosticar sus costumbres y prácticas (elaborar chicha o *akhullikar* coca, por ejemplo) como "antihigiénicas" y a las comunidades indígenas como afectadas por una serie de patologías sociales. La solución pragmática y minimalista era la higiene, y así lo propone Donoso: "Las nuevas escuelas necesitan ser abastecidas de medicinas, DDT y jabón porque la cuestión educativa con referencia a los campesinos, debe primero enfrentar la extirpación de piojos y de mugre" (Donoso 1946, cit. en Larson 2002). Pero todos estos productos venían también, en paquete, de los Estados Unidos, abriendo un mercado cautivo para la expansiva industria de higiene y salubridad de ese país. La otorgación de becas para el estudio de la Salud Pública a médicos bolivianos[7] completó este proceso de adopción por parte del estado y las élites bolivianas de una lectura pragmática, occidentalista e higienista de los problemas sociales de Bolivia.

Las *políticas del cuerpo* que alimentó el Servicio Cooperativo Interamericano de Educación tienen en Ernst Maes, anteriormente vinculado al *Bureau of the American Indian*, un experimentado practicante. Según el trabajo ya citado de Larson, la huella de este funcionario se imprime en el diseño de las líneas maestras de la reforma educativa oligárquica de los años 40: "a) se mantiene la separación entre escuela rural y urbana; b) se adopta el sistema de "núcleos escolares campesinos", con sus "escuelas seccionales" afiliadas, como marco organizativo del sistema rural y se lo centraliza burocráticamente; c) se consolida la unidad ideológica del sistema educativo y

7. Mi padre fue receptor de una de estas becas en 1952 para estudiar Salud Pública en la Universidad de John Hopkins de Baltimore (Maryland). Aunque después se alejará del enfoque salubrista y se vinculará a la rama de cirugía proctológica, el relato de sus años en los Estados Unidos me hizo ver el esfuerzo norteamericano por influir en las políticas sociales de nuestros países a través de un enfoque de salud pública higienista, dependiente de los insumos y la tecnología farmacéutica de ese país.

se adopta el lenguaje clasista de la campesinización; d) se entrena y coopta al profesorado rural, consolidando una visión hegemónica del indio como "degradado", envuelto en la suciedad y el vicio; e) se aplica una curricula occidentalizante, vinculada al desarrollo rural, la higiene y la elevación del standard de vida". Además, se centraliza el sistema a nivel regional andino (Bolivia, Perú y Ecuador) y se lanzan campañas regionales de propaganda con el fin de influir en la opinión pública a favor de los modelos políticos y económicos de los Estados Unidos y el *american way of life* (Larson 2002:23).

El nexo entre el colonialismo externo y colonialismo interno se evidencia en la total concordancia de la propuesta educativa de Ernst Maes con el punto de vista del Ministro de Educación de Peñaranda, Vicente Donoso Torres. Ambos formulan por primera vez el ideologema del mestizaje como una forma deseable y posible de supresión del indio y modernización del país. En palabras de Donoso Torres, "lo que necesitamos hacer es incorporar los elementos de la civilización universal a la vida del Indio, para beneficiarlo en su propio medio [...] porque el producto final del Indio Boliviano tiene que ser el mestizaje" (Donoso 1946, cit. en Larson 2002: 18).

La provisión de libros de texto y la suplementación de las escuelas con DDT, jabón y detergentes industriales tan en boga en los hogares norteamericanos, conforman un espectro de influjos ideológicos y coacciones prácticas, que debió impactar profundamente sobre las conductas y autopercepciones de las familias aymara y quechua hablantes que fueron expuestas a la pedagogía colonial de la escuela reformada. Sin embargo, no sabemos cuán eficaces resultarían estas medidas en un contexto de imparable convulsión rural, indígena y urbana: la formación de sindicatos clandestinos desde 1936, las huelgas de brazos caídos y congresos indígenas de principios de los años 40, el Congreso Nacional Indígenal de 1945, la rebelión general de 1947, la guerra civil del 49, las elecciones del 51 y finalmente la insurrección de abril de 1952. Lo cierto es que un programa tan ambicioso y profundo de transformación del indio en campesino sólo podría plasmarse a plenitud después de la Revolución.

Paradójicamente, o quizás lógicamente, el MNR tuvo que encubrir con un discurso rupturista radical, lo que era en realidad una abierta continuidad de las prácticas civilizatorias de la oligarquía. Uno de los esfuerzos más notables por articular esta versión rupturista como historia oficial de la nación es precisamente el *Álbum de la Revolución* (1954), que analizaremos más adelante. Los manuales para maestros, los libros de texto y otros medios de propaganda, junto a los recursos y todo el aparato burocrático del SCIDE pasaron a manos de los ideólogos de la Revolución Nacional y engarzaron perfectamente con su retórica clasista y campesinista, que se ve tanto en el *Álbum* como en la currícula de las escuelas castellanizantes y represivas que se universalizaron con la Reforma Educativa de 1955. En esas escuelas, el énfasis en las "labores domésticas" y en la preparación de las mujeres como amas de casa modernas, consumidoras y reproductoras, revela el núcleo patriarcal de todo el programa educativo, que ya estaba presente en las escuelas del SCIDE[8]. Lejos de una ruptura, la ley de Reforma Educativa de 1955 marcó una perfecta continuidad intelectual y material con la reforma emprendida por el estado oligárquico en los años 1940, en el contexto de la Guerra Fría y la intervención del Departamento de Estado de los Estados Unidos en los asuntos culturales y políticos internos.

Esta continuidad de la política educativa oligárquica se traduce en la extensión y difusión del idologema del mestizaje y en la occidentalización forzada de los hábitos corporales del estudiantado indígena. La idea de que el mestizaje era un proceso de "universalización" de la identidad boliviana, pero sobre todo el mito de que el único camino a esa condición era la deculturación forzada de la población, repercutió intensamente en las autopercepciones de los actores populares y en la transformación de la opinión pública letrada. Sin embargo, en los hechos, la ciudadanización mestiza de los indios se hizo realidad por vías distintas a las que vislumbraron los Maes y Donoso: el camino seguido por la población indígena andina, después de 1952,

8. Al respecto, ver Marcia Stephenson (1999).

no fue la tecnificación y modernización del agro, sino un imparable flujo migratorio rural-urbano. La eficacia del sindicato y de la escuela en erradicar a las autoridades étnicas, descalificar las prácticas tradicionales de ritualidad y las formas comunales de organización del trabajo, acabaron promoviendo el abandono de la agricultura y el inicio de un periplo migratorio de larga distancia (incluyendo la migración internacional), que llevará a la población indígena a diversos destinos urbanos, en pos de la elusiva ciudadanía occidental. Todo ello, en última instancia, resultó contradictorio con los anhelos de los reformadores oligárquicos y sus asesores norteamericanos, que buscaban más bien fijar al indio en su hábitat rural y convertirlo en eficiente productor mercantil de alimentos baratos para las ciudades. Pero lo más durable de la reforma oligárquica fue el influjo de la visión higienista norteamericana, como práctica simbólica colonial, que atravesaba el ámbito privado e invadía los cuerpos y los hogares de los colonizados, como tan bien lo ha analizado Brooke Larson. La "higienización" del indio continuó siendo una práctica cotidiana en las escuelas y fue también asumida por el estado del 52 como relación simbólica con la sociedad dominada, aún en ámbitos públicos y estatales. Liber Forti[9] me contó que el "máximo dirigente del campesinado" (Secretario Ejecutivo de la CNTCB), el oligarca cruceño Ñuflo Chávez Ortiz, hacía rociar a los indios, dirigentes sindicales como él, con DDT, antes de sentarse con ellos en los grandes cónclaves del sindicalismo paraestatal, donde se definían las tomas de haciendas y la aplicación de la reforma agraria. El trabajo de Larson nos ha mostrado cuán clave fue esa sustancia, junto al jabón y otros artículos, para ejercer sobre los indios una opresión cultural infame, penetrando los cuerpos, los hogares y las familias indígenas, con sus modelos de buena vida burguesa.

9. Anarquista argentino vinculado a la FOL (Federación Obrera Local) y posteriormente, asesor cultural de los mineros en la Central Obrera Boliviana, recientemente fallecido.

La reinvención de la historia

Como marco ideológico general de todas estas prácticas, resulta clave analizar el trabajo imaginario y pedagógico que realizó la intelligentsia movimientista en el campo de la historiografía, es decir, cómo surge y se plasma una "historia oficial" de la revolución. Días después del segundo aniversario de la insurrección, el estado asume la tarea revisionista de la historia a través del decreto del 27 de abril de 1954[10], por el cual se crea una Comisión de Historia del Pueblo Boliviano o Comisión Histórica Nacional, para "reconstruir la verdadera historia de Bolivia", supuestamente falsificada o adulterada por la historiografía oligárquica, "de acuerdo a los intereses de las clases que dominaron a Bolivia hasta el 9 de abril de 1952" (en Valois 1965). Esta relectura se haría revisando las fuentes (primarias) documentales existentes en archivos estatales, municipales o privados, así como la "tradición" (¿oral?) para reconstruir íntegramente la evolución histórica del país, reencauzando la interpretación negativa que de ella hicieron los historiadores del pasado[11] hacia "las expresiones positivas de Bolivia".

En la parte resolutiva, la norma enuncia de antemano cuál iba a ser el resultado de la tarea hermenéutica de la Comisión: "Compulsar la documentación completa de las luchas del pueblo boliviano por su emancipación política y económica y particularmente de la que culminó con la Revolución del 9 de abril de 1952". Es decir, antes de proceder a "investigar" y consultar fuentes primarias, ya el estado

10. Ese año, Armando Arce, Embajador de Bolivia en Colombia, invitó a su colega, el diplomático colombiano Daniel Valois, a participar de los festejos de abril. Años después, Valois publica un pequeño folleto, titulado *Bolivia, Realidad y Destino* (Bogotá, Antares, 1965), donde transcribe los decretos de Reforma Agraria y Reforma Educativa, así como el que estipula la creación de la Comisión de Historia Nacional, que analizamos. Una copia de este folleto se encuentra en la colección boliviana de la Biblioteca de la Universidad de Pittsburg, a la que tuvimos acceso gracias a la gentileza de Eduardo Lozano.

11. Seguramente hay aquí una referencia velada a *Pueblo enfermo*, la obra de Alcides Arguedas, el historiador oligárquico que mejor expresa el nihilismo de las élites urbanas respecto a la viabilidad histórica de Bolivia.

había reinterpretado el sentido de la historia: una trayectoria lineal de “luchas” que culmina con la propia revolución.

El decreto, firmado por Federico Álvarez Plata, Ministro de Educación del primer gobierno de Paz Estenssoro, finaliza proponiendo la asignación de partidas presupuestarias y ordenando que se facilite a la Comisión el acceso ilimitado a repositorios nacionales, municipales y privados. Anuncia también la publicación periódica de los resultados de la labor de investigación de la Comisión Histórica en unos Anales (Valois, 1965). Sospechamos que el máximo responsable de la comisión fue José Fellman Velarde, por la tenacidad con la que persigue el programa cultural del MNR y por la concepción lineal de la historia que muestra en todos sus escritos. Además, sospechamos que estos Anales nunca fueron publicados. Como muchos esfuerzos estatales propiciados por el MNR, los resultados del trabajo de la Comisión de Historia parecieran haber sido objeto de una apropiación individual. En efecto, más de tres lustros después se publica la monumental *Historia de Bolivia* en tres tomos, de José Fellman Velarde, que abarca cuatro siglos de historia “boliviana” dividida en etapas, culminando con la revolución de abril y las reformas del Estado del 52 (Fellman 1970). Esta interpretación, ya implícita en el Decreto del 27 de abril, delata a Fellman como su autor y muestra la plasmación hegemónica de la historia oficial de Bolivia, una versión “auténtica”, “verdadera” (por lo tanto indiscutible) del devenir histórico boliviano desde fines del período colonial. En la década de los años 1970, la Historia de Fellman se distribuyó en todo el sistema educativo boliviano y, aunque parecía un homenaje póstumo a una “revolución” hacía tiempo derrotada, algunas de sus premisas, por ejemplo el análisis clasista de las luchas sociales en Bolivia, penetrarían tan hondo en el sentido común de las capas ilustradas de la población, que sólo comenzarán a desmantelarse muy recientemente.

Pero volvamos a los primeros años de la revolución, cuando esta visión hegemónica estaba recién en construcción. El mismo año de promulgado el decreto de revisión de la historia, la Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura del MNR, publica el *Álbum de la*

Revolución, un voluminoso libro tamaño tabloide, "planificado y dirigido por el compañero José Fellman Velarde", que plasma en un poderoso despliegue visual esta "reinvención de la historia" que ya asomaba cabeza en el decreto del 27 de abril. Según testigos, se distribuyeron veinte mil ejemplares de este libro y varias de sus fotografías se convirtieron en íconos de la revolución de abril y de sus principales líderes. Sin duda, todas las bibliotecas municipales, nacionales y provinciales tendrían un ejemplar del *Álbum*, al igual que los colegios, universidades, las bibliotecas particulares de la élite ilustrada del país y las legaciones extranjeras.

El *Álbum de la Revolución* contiene 159 fotografías sin numeración ni referencia de autoría y en la mayoría de los casos sin fecha ni identificación de los sujetos fotografiados. Un problema adicional que dificulta el tratamiento del libro es que sus páginas no están numeradas: trazan vastas secuencias separadas en capítulos o partes, intercaladas por páginas de título. La publicación es lujosa, en papel cuché de alto gramaje, tapas duras y debidamente encuadernado. La generosidad de espacio en el despliegue de las fotografías y textos muestra un gran despilfarro, que sin duda encareció el costo de su edición. Todo ello revela la urgencia con que se emprendió el esfuerzo estatal mediado por el MNR de elaborar una visión coherente y duradera del proceso histórico que acababan de protagonizar.

Las fotografías se suceden de una en una, o en pares, tríos y hasta despliegues de cinco fotos por página, enmarcadas en pies de foto. Los comentarios y contextualizaciones figuran en la página opuesta, y su autor organiza los textos (y por lo tanto, las imágenes) de un modo estrictamente cronológico. En la narrativa se injertan también grabados, reproducciones de retratos, además de una fotografía de la portada del periódico santiaguino Ercilla. Finalmente, cuatro documentos se esparcen a lo largo del texto, completando los diversos niveles de una narrativa compleja, que opera como una sintaxis a través del montaje, de la "connotación ideológica" (Barthes [1982] 1995) introducida por los textos y de la selección y ordenamiento de la historia en partes o capítulos separados. Las connotaciones se introducen también por la

yuxtaposición y secuencia de las fotografías como contrapunto entre los personajes colectivos de la lucha social y los individuos de la elite: caudillos y líderes que "hacen la historia". La profundidad histórica de la narrativa de Fellman debe enfrentar, sin embargo, el problema de la contemporaneidad del material fotográfico con el que trabaja. Esto lo resuelve el autor mediante dos recursos de representación: el uso de reproducciones de pinturas al óleo, dibujos y grabados de personajes del pasado (por ejemplo, los retratos de Murillo, Bolívar, Sucre, Belzu del lado "positivo" y los de Pando y Montes del lado "negativo") y el uso del presente como pasado, es decir, la ilustración de la narrativa histórica de los textos utilizando fotografías contemporáneas que funcionan como metonimias del pasado.

La exposición de la historia del presente (o más bien, del pasado inmediato) se aleja en cambio de esta estrategia metonímica y simbólica, para adoptar un tono realista y documental. Así, el grueso del *Álbum de la Revolución* y, sin duda, sus fotografías más notables, se concentra en la narración meticulosa de una historia reciente: desde el colgamiento de Villarroel, el sexenio jalonado de masacres y represión, la guerra civil de 1949, la masacre de Villa Victoria en 1950, las elecciones generales de 1951 y el proceso insurreccional del 9 al 11 de abril de 1952. A partir de este punto, el *Álbum* documenta el proceso de reformas estatales que culmina en la firma, el 31 de octubre de 1952, del Decreto de Nacionalización de las Minas, que se presenta como la "segunda independencia" (o independencia económica) de Bolivia. Una coda o epílogo culmina el periplo de la historia colectiva en el culto a un sólo personaje: Víctor Paz Estenssoro, cuyo retrato en primer plano hereda la carga semántica de las imágenes introductorias: Murillo, Bolívar y Sucre son la trilogía de rostros que giran, desde un ángulo de tres cuartos a la izquierda (derecha pictórica) hasta un ángulo de tres cuartos a la derecha (izquierda pictórica), donde Sucre –la independencia ilustrada y reformista del primer liberalismo– parece reencarnarse en Víctor Paz Estenssoro, compartiendo la misma pose de tres cuartos de perfil. Pero mientras Sucre mira hacia abajo en un gesto paternalista, Paz Estenssoro mira hacia arriba, en

una actitud que alude al sentido progresista de la historia y al triunfo de una "visión positiva de Bolivia" (cfr. Decreto del 270454). Esta homología y a la vez contraste de posiciones y ángulos del cuerpo permiten dotar a la narrativa escatológica de la "segunda independencia" de un cierre simbólico poderoso, que traduce toda una ideología y un programa cultural implícito.

En efecto, la fuerza hegemónica y la naturalización de la imagen de Paz Estenssoro como héroe cultural, se alimentan de una autopercepción mesiánica de los líderes de la revolución. Ellos se sentían portadores de una misión civilizadora, que racionalizarán como "segunda independencia" en vaga alusión al contexto mundial imperialista en el que se desenvuelve Bolivia. Pero una suerte de agenda oculta es también visible en esta construcción de sí mismos como caudillos de un cambio histórico trascendental: el MNR está cumpliendo la misión de entregar a los indios el paquete completo de la ciudadanía ilustrada y moderna. Aunque tuviera que tolerar, por un tiempo, la incómoda envoltura de una retórica populista y el uso instrumental de la caótica movilización armada de los indios, la dinámica del mercado, la educación fiscal obligatoria y la masificación del "voto campesino", subsumido en las ramificaciones clientelares del sistema político, se encargán de domesticar a las multitudes insurrectas según las disciplinas de una ciudadanía de segunda clase.

Veamos cómo se plasma este programa ideológico en el *Álbum de la Revolución*. Un listado de las páginas de título permite precisar cómo funciona la cronología del *Álbum* en tanto escatología de la historia *128 Años de Lucha por la Independencia de Bolivia (de 1809 a la Guerra del Chaco)*; *El Despertar (1935-1940)*; *El Movimiento Nacionalista Revolucionario (1941-1945)*; *Fuero Sindical / Retiro Voluntario / Creación de FSTMB*; *El 21 de Julio de 1946*; *La Guerra de la Segunda Independencia de Bolivia (1946-1952)*; *La Guerra Civil de 1949*; *Villa Victoria Heroica (Mayo 18, 1950)*; *Convención de 1951*; *Las Elecciones Generales de 1951*; *Mayo 1951 Elecciones Presidenciales*; *El Mamertazo (16 de Mayo, 1951)*; *Día de la Lealtad (6 de Agosto de 1952)*; *La Nacionalización de las Minas*; y *Víctor Paz Estenssoro*.

Dos cosas llaman la atención de este listado: la doble mención a las Elecciones de 1951 y la ausencia del 9 de abril de 1952 como página de título. Hay un precipitado histórico, un flujo imparable de acontecimientos e imágenes, desde *El Mamertazo*, hasta el 11 de abril, que parece impensable interrumpir con una página de título. Pero, además, el acto culminante no es la revolución de abril sino la firma del decreto de Nacionalización de las Minas, que se construye como segunda independencia de Bolivia y como obra de un sólo hombre. Veamos ahora cómo se entretejen en esta narrativa escatológica la iconografía con los textos escritos.

Primera parte: 128 Años de Lucha por la Independencia de Bolivia. Se trata de una suerte de prehistoria que comienza con el retrato a tinta de Pedro Domingo Murillo y el pie de imagen: "...la tea que dejo encendida, nadie la podrá apagar". En la página opuesta, "Era el iniciador del movimiento de liberación nacional; fue colgado por ello, hace 127 años". Bolívar y Sucre completan la trilogía de este proceso de "15 años de heroicidad y sacrificio" que hacen de Bolivia una "Nación políticamente libre". Les sigue un grabado de Manuel Isidoro Belzu, en cuya página opuesta hay un texto que analiza la estructura de clases del país: "Un gran mal había subsistido a la Independencia. En las tierras de los primitivos dueños, repartidas entre los conquistadores, los nietos de éstos mantenían un despótico sistema feudal que hacia esclavos a tres millones de bolivianos. Belzu fue el primero en luchar contra esa injusticia". En la siguiente página se introduce la primera fotografía del *Álbum*: en lo que parece un mercado urbano de alguna ciudad andina, mujeres vendedoras en el suelo, un indio cargando un pesado bulto y otro siguiendo a una niña ilustran el gobierno de Mariano Melgarejo: "una larga noche negra descendió sobre Bolivia". Con ella comienza una serie de 12 fotografías, intercaladas con un documento, dos dibujos a tinta y un grabado, en las que la imagen contemporánea se utiliza como representación metonímica del pasado.

La serie continúa con la foto de un campamento minero andino: "A fines del siglo pasado, la política de olvido de los intereses nacio-

nales facilitó la sutil penetración del imperialismo inglés". Luego se muestra un campo yermo en las alturas de la cordillera andina, "...y, por primera vez, Bolivia se ve obligada a importar sus alimentos". Finalmente otro campamento minero: "La alianza de la gran minería y del feudalismo apoyada en el imperialismo británico, hacen de Bolivia, durante treinta años, un gran campamento minero, y de los bolivianos, esclavos baratos y resignados".[12] La siguiente fotografía es una notable alegoría del "progreso" liberal en el escenario del altiplano boliviano y es quizás la primera donde la imagen habla por sí sola en lugar de ilustrar al texto (Ilustración 1). En la parte superior, página opuesta, en directa referencia a la imagen del ferrocarril que va hacia la derecha pictórica (izquierda del observador), se lee: "Se construyen ferrocarriles que son sólo caminos por donde fugan las riquezas bolivianas...". Y en la parte inferior, comentando la figura de una mujer de luto que camina cuesta arriba "...mientras, al 'Indio' le queda solamente el camino de la angustia, de dolor y de miseria"[13].

12. Ver p. 156. Ilustración 2 y 3

13. En realidad, esta imagen es un trucaje que combina dos fotografías, la del ferrocarril y la del camino de tierra por donde transita la mujer. Años más tarde, Álvaro Pinaya, que fue estudiante mío en el Seminario de Sociología de la Imagen, obtuvo la foto inferior completa: Fellman había recortado la imagen de la ciudad de La Paz, donde se dirigía la mujer, para que encaje en su texto. Esta foto fue sacada de un álbum impreso, firmado por el fotógrafo Gustavo Thorlichen (comunicación personal).

Ilustración 1
Se construyen ferrocarriles que son solo caminos por donde fugan las riquezas bolivianas...

...mientras al "Indio" le queda solamente el camino de la angustia, de dolor y de miseria.

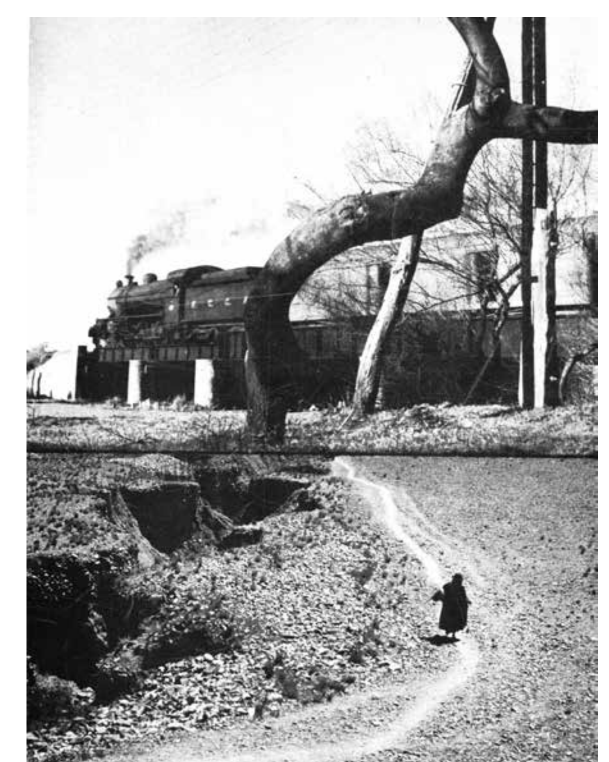




Ilustración 2
Al lado de la degeneración y de la ruina en el propio seno de la clase exportadora...
...la recia contextura de una raza forjada en la lucha por la vida y un porvenir mejor...

La estrategia narrativa de las últimas fotos de esta serie consiste en presentar, de par en par, las oposiciones culturales y de clase subyacentes a la Bolivia dominada por el "imperialismo yanqui" de los años veinte: "lujosos palacetes" en la parte superior de "chozas miserables"; debajo de "ciudades de opulencia artificial", "aldeas misérrimas aprisionadas por la inmensidad desolada"; "la degeneración y ruina de la clase explotadora" frente a la "la recia contextura de una raza forjada en la lucha por la vida y un porvenir mejor". Aquí la narrativa parece orientada por un guión de fotografía documental que seguramente permitió al autor piratear a otros autores o tomar fotos él mismo para plasmar las ideas oposicionales del texto. Además, en esta sección figuran las únicas menciones al "indio" y a la "raza" de todo el libro, que en los más de 200 textos restantes adoptará sistemáticamente una terminología campesinista. En efecto, aquellas nociones aparecen entrecomilladas e injertadas como de contrabando en un lenguaje clasista. El "indio" de la Ilustración 1 es en realidad una chola del altiplano paceño, vestida enteramente de negro, que camina cuesta arriba, hacia la ciudad (aunque por el trucaje parece dirigirse al tren). Las dos imágenes que aluden a la "raza", en la Ilustración 2 exhiben el clásico encuadre (primer plano abierto) y la pose convencional que se había puesto en boga para retratar "indios".

Mientras en la fotografía de paisajes y casas es la imagen la que ilustra las oposiciones, en las "fotos de indios" las imágenes muestran un polo, mientras el texto connota el otro polo de la oposición. En las fotos no se ve a la "clase explotadora", pero el texto habla de su "degeneración". Hasta entonces, la noción de "degeneración" se había asociado a la de raza y se usaba, desde las versiones socialdarwinistas de fines del siglo XIX, para describir el estado cultural de los indígenas de los Andes, pero aquí se desvía el sentido del término hacia la clase explotadora, mientras se exalta la "recia contextura" de la raza indígena, poniendo el equilibrio binario en la capacidad de ésta para emblematizar el trabajo y el progreso. El chapaco tocando erke en la parte superior y el indio altiplánico en actitud de grito en la parte

inferior, son la recia contextura de esa "raza forjada en la lucha por la vida y un porvenir mejor".

Estas fotografías pertenecen a una tradición iconográfica de personajes exóticos que se remonta a las *cartes de visite* analizadas por Deborah Poole para los casos del sur del Perú y Bolivia. En "el lenguaje de los tipos", según la autora, está el "origen del discurso moderno de raza" (Poole, 2000: 109), que surge de los estudios tipológicos de paisajes y personajes del último periodo colonial por viajeros como Alexander von Humboldt. En 1903, "las *cartes de visite* también fueron usadas por el antropólogo físico francés Arthur Chrvin para estudiar la 'fisiología racial' de los indios, cholos y mestizos bolivianos" (Ibid, p. 166). El encuadre y la pose de los personajes indígenas que reproduce Fellman en esta sección del *Álbum* es representativo de "tipos indígenas" de gran popularidad entre las elites letradas de las ciudades. Los dos tipos culturales, el chapaco tarijeño (arriba) el indio del Altiplano (abajo y más pequeño), muestran las heterogéneas "raíces" que reclamaba el autor para la nación boliviana, equivalentes a pesar de ser tan distintas. El texto las formula inequívocamente como una sola raza, cuya común historia ha sido la de forjarse "en la lucha por la vida y un porvenir mejor". Esta inscripción de la raza como clase (una clase destinada al trabajo), y su ubicación en la prehistoria de Bolivia, permitirá justificar su incorporación subordinada (conceptual y visualmente), cuando comience la Historia de Bolivia, que se anuncia metafóricamente como El Despertar.

La cronología de esta segunda parte omite cualquier mención gráfica al hecho quizás más presente en la memoria visual de la población boliviana de esa época: la guerra del Chaco[14]. La guerra está representada en el *Álbum* sólo por un documento comentado: el

14. Cabe anotar que la Guerra del Chaco ha sido abundantemente documentada en fotografía, pintura y cine. Según la historiografía académica de fines del siglo pasado, la guerra fue el origen de la idea de nación boliviana que se plasmará en la revolución del 52. Ver al respecto, James Malloy (1989) y Herbert S. Klein (1968), donde esta interpretación se hace explícita. Al parecer, esta visión de la historia ya estaba tan internalizada, y Fellman tan preocupado por el futuro/presente, que no era necesario detenerse en ella.

Tratado de Paz, Amistad y Límites entre Bolivia y Paraguay. Un facsímil casi ilegible, con membrete de la Presidencia de la República y un escueto comentario al pie: "Y se produce el desastre". En la página opuesta "Los intereses del imperialismo yanqui, en disputa con los intereses británicos que utilizan al Paraguay como su instrumento, llevan a Bolivia a la guerra del Chaco, la guerra del Petróleo". Omitida toda referencia visual a la guerra, ese pasado es cancelado y el futuro comienza, de manera inequívoca, en la postguerra.

Una nueva serie de retratos posados: uno en plano medio del Presidente Busch (1937-1939) con traje militar e insignias de mando, y otro en plano entero conjunto que muestra a Busch rodeado de sus colaboradores, enuncian a este "precursor", pero lo enlazan con el futuro ex-ante de Víctor Paz Estenssoro y Walter Guevara Arce: "Junto a Busch aparecen ya los hombres que van a encausar (sic) y conducir al pueblo a su liberación económica. Con ellos, Busch promulga el Código del Trabajo y estatiza el Banco Central".

La siguiente foto[15] muestra, por segunda vez, a una mujer: una joven mestiza depositando flores al monumento a Busch en el Cementerio General de La Paz. La alusión fálica de la columna trunca es evidente, pero llama la atención la fuerza icónica de esta mujer como boliviana en actitud de culto a los muertos (recuérdese la imagen de la chola de luto en dirección al ferrocarril). El luto y el reclamo por familiares o amigos muertos se ve como la única forma de ingreso de las mujeres en esta historia visual de la revolución.

La siguiente sección cuenta la historia del Movimiento Nacionalista Revolucionario, desde la casa donde se fundó, el retrato de los primeros militantes, la imagen de los masacrados de Catavi de 1942 (allí también aparecen mujeres de luto), los parlamentarios del 42, el golpe de Villarroel y la reproducción de una pintura al óleo del presidente mártir: "No soy enemigo de los ricos, pero soy más amigo de los pobres".

El ciclo se cierra con dos fotos que despliegan la marcha ordenada de multitudes: en la primera, gente a pie y en bicicletas desfila

15. Ver página 159.

por la plaza principal de Cochabamba; en la segunda una multitud de hombres de terno y corbata, con sombreros de la época, llena el cuadro, portando grandes carteles del MNR. Esta es la primera "entrada" de las multitudes en la historia que cuenta el *Álbum*. La sección siguiente se presenta con una página que destaca las tres medidas principales del co-gobierno Villarroel-MNR): *Fuero Sindical, Retiro Voluntario y Creación de la FSTMB*. Le siguen dos fotos, la de Villarroel en la inauguración del *Primer Gran Congreso lndigenal,* flanqueado por su gabinete, donde destaca Victor Paz Estenssoro *(Marzo de 1945)*[16], y una foto, probablemente tomada durante el mismo evento, donde se muestra a Paz Estenssoro y a otros dirigentes civiles y militares del régimen, dando la mano a varias mujeres indígenas, que están casi de rodillas y se han quitado sus sombreros, dan la espalda a la cámara y por sus *q'ipis* multicolores puede verse su diverso origen geográfico. No se muestra a ninguno de los delegados indígenas al Congreso.

La siguiente foto apela a la memoria visual inmediata del lector y queda pendiente la tarea de identificación de los personajes y la fecha, que el autor no se molesta en aclarar[17]. El comentario: "Dos generales, un comunista, un gran demócrata y un republicano. En el fondo un sector de la población, bien vestida, satisfechos (sic)". La imagen muestra a mujeres y niñas en el segundo plano ensombrecido de un procenio oficial. En la siguiente foto, mujeres de clase media, vestidas con sombreros y abrigos de la época, se congregan en las calles. "Sofocada la intentiva (sic, se refiere a las manifestaciones del 13 de junio de 1946), grupos de mujeres recorren las calles de La Paz, fomentando el descontento. Los maestros se declaran en huelga con el pretexto de un aumento del 100% de sus haberes".

16. En realidad, el congreso no se realizó en marzo, sino en mayo de 1945.
17. Esto delata el fin inmediatista del *Álbum* que, lejos que ser portador de una visión para la "posteridad", remodela la historia inmediatamente pasada para lograr el conformismo del presente con las estructuras de poder nacidas de la revolución. El fin inmediato que se persigue es dotar de legitimidad a un proceso histórico que encumbra al MNR y a Víctor Paz Estenssoro en el poder.

La siguiente serie está dedicada al sangriento golpe y asesinato del presidente Villarroel, donde los protagonistas principales pasan a ser multitudes urbanas (y masculinas) en acción. La serie relata paso a paso, víctima a víctima, el colgamiento de Villarroel y sus colaboradores en las calles de La Paz, precedida por una página de título: *El 21 de Julio de 1946*, a la que sigue una reproducción del documento por el cual la plana mayor del MNR abandona el gobierno, denunciando presiones de la oligarquía. Tal parece que Fellman buscaba lavarle las manos a su partido por ese interregno violento que permitió a la oligarquía recuperar el poder.

Llegamos finalmente al meollo de la narrativa del *Álbum*, con el título *La Guerra de la Segunda Independencia de Bolivia, 1946-1952*, subdividido a su vez en varias partes que siguen un orden cronológico. Esta vez, las oposiciones trabajan la figura personalizada de los representantes políticos de la "rosca" u oligarquía, en contrapunto con figuras de los líderes rebeldes y en situaciones que muestran la cara represiva del "sexenio": un Adrián Barrenechea herido tras los barrotes, los líderes revolucionarios reunidos en el exilio, Fellman Velarde y Juan Lechín en la isla de Chiloé (periódico Ercilla). Bajo el título *La Guerra Civil del 49*, se prosigue con la narración de sucesivos episodios represivos, identificando a algunos caudillos y líderes de la revuelta: Ñuflo Chávez Ortiz, Augusto Cuadros Sánchez y varios oficiales del ejército que apoyaron la insurrección. En *Villa Victoria Heroica*, en cambio, se omite toda mención a figuras individuales: es el combatiente anónimo, el obrero de base el que protagoniza esta breve serie. Los frutos los recoge nuevamente la élite movimientista. En *La Convención de 1951*, se muestra la directiva clandestina, compuesta por Aurelio Saucedo, Federico Álvarez Plata, Álvaro Pérez del Castillo, José Fellman Velarde, Luis Sandoval Morón y Walter Guevara Arce y, en las *Elecciones de 1951*, se relata el apresamiento de los dirigentes del MNR y la huelga de hambre de familiares de los detenidos. Le sigue una foto de Víctor Paz Estenssoro cuando se le niega la visa de ingreso a Bolivia, y otra de una manifestación multitudinaria, protestando por este hecho, frente a la sede del Partido.

La nueva sección se abre con una página de titulo redundante *Mayo 1951 Elecciones Presidenciales*, y consiste en cinco fotografías de multitudes populares cien por ciento masculinas, anónimas, que festejan en las calles el triunfo electoral del MNR haciendo la V de la victoria.

Entramos, finalmente, a la sección más voluminosa del *Álbum* (51 fotografías) *El Mamertazo (16 de mayo de 1951)*, que sintetiza los hechos hasta abril del siguiente año. La serie se inicia con dos fotos de la Junta Militar de Gobierno, pero el texto se adelanta a los hechos: "Cerca de un año el pueblo sufre y se prepara. El 9 de abril se anuncia una Junta de Gobierno compuesta por Hernán Siles Zuazo, el general Antonio Seleme por las fuerzas de Carabineros y el general Humberto Torres Ortiz por el Ejército. Es el principio de la Revolución". El hecho insurreccional ocurre en las calles de La Paz y Oruro entre el 9 y 11 de abril de 1952. Once fotografías muestran distintas facetas de la organización de la insurrección con planos generales de multitudes armadas, marchando a pie o en camiones y dispuestas al combate. Son multitudes sin nombre, humanidades masifícadas que no se identifican por sus nombres, ni por sus afiliaciones o liderazgos, ni siquiera por el lugar donde se tomaron las fotos (Ilustración 3).

Ilustración 3: *La organización y la movilización, es rápida y eficaz. ¡¡¡El pueblo está en armas!!! Dispuesto a triunfar o perecer.*



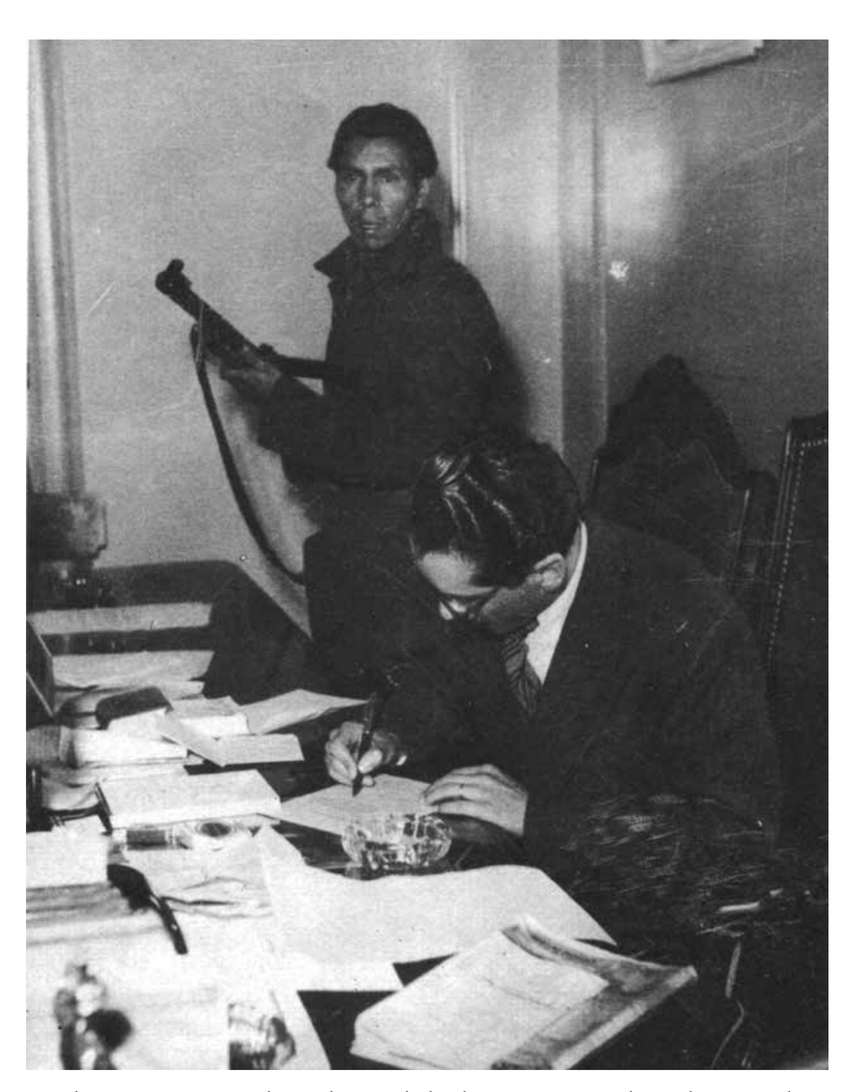


Ilustración 4: *Bajo la vigilancia de los bravos y aguerridos milicianos, el Jefe de la insurrección, Hernán Siles Zuazo, firma los primeros Decretos Supremos emanados de la soberana voluntad del pueblo liberado de sus cadenas. Es necesario dar forma al nuevo estado de cosas y se comienza a trabajar cuando todavía el eco del fragor de la lucha resuena en el ambiente.*

Tan sólo en una foto anterior aparece mencionado el dirigente minero Juan Lechín, al mando de un grupo obrero de combatientes armados. Le sigue una alegoría de la derrota militar, con una bota de caballería tirada sobre el empedrado, y otras dos imágenes que muestran el traslado de heridos y la búsqueda de familiares (otra vez, angustiadas mujeres en busca de los suyos). La serie culmina con dos fotografías: un grupo de combatientes en torno a un estandarte con la bandera boliviana y el ingreso al Palacio de Gobierno del Comité Revolucionario. Según el pie de foto, encabeza a este Comité el militante Mario Sanjinés Uriarte. La revolución ha triunfado: "Al ingresar al palacio, los revolucionarios dan glorias a Villarroel. Es el justo homenaje a quien había dado su vida por la independencia económica de Bolivia". El período revolucionario se inaugura, literalmente, con una fotografía. Quizás la imagen más conocida de la revolución de abril, este plano medio conjunto (Ilustración 4) muestra al presidente provisional, Hernán Siles Zuazo, firmando "Los primeros Decretos Supremos emanados de la soberana voluntad del pueblo liberado de sus cadenas".

Agachado humildemente, en actitud de trabajo sobre sus papeles e indiferente a la cámara, el Presidente, de impecable terno, corbata y peinado a la gomina, se ve custodiado por un miliciano de cara india, enfundado en una chamarra oscura, que eleva su Mauser y mira con gesto desconfiado al fotógrafo. La imagen connota la "voluntad del pueblo", en la figura de este miliciano, que está por encima y a la vez protege al caudillo. Éste, por su parte, parece sometido a esa voluntad, entregado a esa protección. ¿Extraordinaria intuición "escénica" de los posantes? ¿Construcción deliberada de sentidos por el fotógrafo? ¿Plasmación de una momentánea inversión de jerarquías corporales? Lo cierto es que esta foto expresa una metáfora de la participación popular en la revolución: el pueblo entrega a ciegas su victoria a la élite letrada del partido y le confía su destino, a cambio de un lugar eminentemente simbólico al lado de los elegidos.

La siguiente secuencia introduce un despliegue masivo de multitudes trabajadoras, casi en su totalidad masculinas. La llegada del

"Jefe" se injerta en medio de esa densa marejada humana. El número y la reiteración de los encuadres (mayormente planos picados) crean un crescendo de intensidad dramática que culmina en un plano medio contrapicado de Víctor Paz Estenssoro, quien se dirige a la multitud desde el balcón del Palacio de Gobierno. Parece la culminación de toda la historia, el fin de un largo camino y justamente allí, en medio de ese clímax, es que se produce lo que llamo el *amarre metonímico* entre la meta final del proceso histórico boliviano y la "pertenencia de Bolivia al mundo occidental" (y cristiano) (Ilustración 5)



Ilustración 5: *"Por mi Dios, por mi Patria y por la memoria de los caídos en la lucha, juro servir a la Revolución Nacional mientras me quede el aliento".*



Ilustración 6: *Víctor Paz Estenssoro, recorre Bolivia en brazos de obreros, campesinos y gente de clase media.*

Ilustración 7:
La Revolución ha llegado a todos los bolivianos.





El nuevo presidente, legitimado por el triunfo electoral de 1951 y la insurrección popular de abril, se representa en segundo plano, detrás de la cruz católica, con el texto "Por mi Dios, por mi Patria y por la memoria de los caídos en la lucha, juro servir a la Revolución Nacional mientras me quede el aliento". Esta suerte de *voz en off* encierra el legado insurreccional del cual se apropia el "Jefe": mil doscientos caídos, miles de heridos e inválidos. Toda esa masa anónima del pueblo que luchó durante décadas contra las oligarquías y los ejércitos, todxs lxs combatientes que organizaron y consumaron el hecho insurreccional, desaparecen así, subsumidos en la imagen mesiánica del caudillo: "Todo el pueblo lo aclama".

Se suceden imágenes abigarradas, de a cinco por página, que muestran el paroxismo de la multitud (Ilustración 6). Son las masivas y recurrentes concentraciones populares que Zavaleta bautizó como "la fiesta de la plebe". Una fiesta de hombres anónimos, sin rostro, multiplicados en filas de decenas y cientos de iguales, a quienes Fellman Velarde no vacila en caracterizar programáticamente: "obreros, campesinos y gente de la clase media". La apoteosis de la multitud prosigue con la réplica de todas las concentraciones en centros urbanos y mineros de la República (Potosí, Tarija[18], Colquiri, Corocoro, Pulacayo, Llallagua, Machacamarca, Uyuni, Uncía y Trinidad), geografía alegórica que se cierra con dos imágenes construidas, seguramente diseñadas y pensadas ex profeso para el *Álbum* por su autor. Ahí se ve a un indígena andino vestido pobremente y a un selvático semidesnudo, que posan simétricamente (el andino arriba y el selvático abajo), en plano entero, haciendo la V de la victoria con la mano derecha (Ilustración 7). Un comentario enlaza ambas imágenes: "La revolución ha llegado a todos los bolivianos".

Así culmina el proceso de nacionalización de la historia con la supresión de la condición de sujeto de la población indígena; la entro-

18. El efecto de trucaje, por la sintaxis entre el nombre (en este caso Tarija) y el mensaje analógico de la imagen salta a la vista aquí: en la foto se ve mineros con *guardatojos* y mujeres con sombreros blancos de copa, que en la época eran de uso común en Cochabamba y en las minas, pero no en Tarija (ver Barthes [1982]1995).

nización del varón mestizo, occidental y cristiano, como modelo del nuevo ciudadano homogéneo que creará la revolución. De ser una "raza" de "recia contextura forjada en la lucha por la vida", el indio se convierte en parte menor de la entidad indiferenciada llamada "pueblo boliviano". Ha sido "liberado" por la revolución, y el *Álbum* lo transforma en ornamento de una nueva cultura hegemónica que lo somete a los supuestos conductores de este gran hecho colectivo.

Una serie titulada *Día de la Lealtad* (22 fotografías) muestra tres conmemoraciones subsumidas en una: el 16 de mayo de 1952 (muerte del estudiante Ovidio Barbery en Santa Cruz), el 21 de julio (colgamiento de Villarroel), donde aparece por primera vez un nuevo personaje[19] el "ejército del Pueblo"[20], junto a las viudas de los caídos en 1946 (nuevamente, las mujeres de luto que consagra la revolución), y el *2 de agosto (día del Campesino*), donde el Jefe reafirma el compromiso de realizar la Reforma Agraria (lo que cumplirá en la misma fecha un año después). Hay varias fotografías de personajes indígenas anónimos,[21] cuya identidad sería posible reconstruir por otras fuentes. Está, por ejemplo, Antonio Álvarez Mamani, al lado de Paz Estenssoro y otro dirigente que no he podido identificar. Esta misma foto figura en la autobiografía de Álvarez Mamani (Ranaboldo 1987: 199), pero aquí no se menciona su nombre, ni el de los participantes en el congreso indígena de 1945, ni el de los deportados, torturados y asesinados en el sexenio. Ninguna figura indígena de la historia nacional figura con nombre propio en el *Álbum de la Revolución*.

19. Ver página 168 (ilustración 23).
20. Luego de la capitulación del ejército y de la momentánea transferencia del poder represivo del estado a las milicias obreras y campesinas que surgen de la revolución, el ala moderada del partido, liderizada por Víctor Paz Estcnsoro, opta por reorganizar el Colegio Militar, lo que se produce el 17 de mayo de 1952, y se ratifica el 31 de mayo del año siguiente con la apertura del Colegio Militar de Aviación Germán Busch (ver al respecto Lavaud, 1998).
21. Ver página 169 (ilustraciones 26, 27 y 28).





Ilustración 8: *El Jefe encabeza el desfile El pueblo le testimonia su hondo afecto.*



Ilustración 9: *Por la noche, en el Palacio de Gobierno, se celebra un gran baile popular. Antes sólo la aristocracia tenía entrada a sus salones.*

La sección siguiente hace de enlace y prólogo al momento culminante de la historia, la Nacionalización de las Minas. Titula *6 de Agosto de 1952* y consta de 5 fotos que muestran este proceso de "nacionalizacion" de indios y mujeres[22]. Las dos primeras (Ilustración 8) tienen los siguientes pies de foto: "El Jefe encabeza el desfile" y "El pueblo le testimonia su hondo afecto". En la tercera, se muestra a una multitud trepada en un edificio en construcción, que observa a un conjunto desordenado de pasantes en primer plano (entre ellos una chola). La serie se cierra con imágenes del presidente Víctor Paz Estenssoro, bailando con dos mujeres anónimas de pollera ("cholas"), en el Palacio de Gobierno (Ilustración 9).

Los pies de foto son sugerentes de la función legitimadora que en adelante tendría este gesto performativo de invitar a las cholas a bailar en los espacios públicos del poder y del estado: "Por la noche, en el Palacio de Gobierno, se celebra un gran baile popular" y "Antes sólo la aristocracia tenía entrada a sus salones". Pero esta figura populista sería tan sólo una apariencia. Sobre esos mismos episodios, Nieves Munguía, del Sindicato de Floristas, recuerda:

> "Nosotras mismas hemos inventado para hacer mejor los ramos. Para qué decir, la Cata [se refiere a Catalina Mendoza, dirigente de la FOF] ha inventado los ramos al trabajar. Ella tenía sus contratos en el palacio, en la alcaldía, en todos los hoteles atendíamos. En el palacio había unas canastas especiales, ahí había que ir a arreglar con la Cata. Cuando ha entrado Paz Estenssoro, dos veces ha hecho fiesta en los carnavales: baile popular había, baile de la alta aristocracia también" (testimonio tomado de Lehm y Rivera, 1988: 167).

La duplicidad de las prácticas populistas de la revolución, con el lenguaje racional y escatológico de la "independencia económica"

22. Profundizo estos temas en "Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el *Álbum de la Revolución*", pp. 145, en esta edición.

producido por una capa de dirigentes ilustrados y "decentes", una "alta aristocracia" que abre las puertas del palacio a la multitud plebeya, emblematiza así la subsunción ornamental y culturalista de indios y cholas en el imaginario de la nación boliviana que construye este documento.

El *Álbum de la Revolución* se cierra con una serie cronológica de fotos que detalla el proceso de firma del decreto de Nacionalización de las Minas, el 31 de octubre de 1952. En una atmósfera de solemnidad y dando muestras de un culto fetichista por los papeles, los líderes revolucionarios reciben cinco volúmenes del estudio que fundamenta la medida (dos fotos). Se muestra luego el texto del decreto, la firma que estampan sobre él el Presidente Paz Estenssoro y el Ministro de Minas Lechín Oquendo, una foto del decreto firmado y otra de la misa de acción de gracias oficiada ese día, con el Obispo en primer plano, de espaldas, frente a una multitud civil-militar. En la siguiente página, dos fotos casi idénticas de esta misma multitud, pero en plano frontal, con el pie de foto: "Los obreros y el Ejército del pueblo asisten al acto". La página siguiente despliega cinco fotos, dispuestas piramidalmente, donde se muestran rostros de anónimos mineros con *guardatojos* y las mejillas abultadas por sus *jachus* de coca (Ilustración 10), compuestas como base de una pirámide en cuyo vértice, mirando hacia abajo paternalmente, vemos al Jefe, haciendo la V de la victoria. Los rostros orgullosos, cansados, incrédulos o contentos son así colocados en pedestal como homenaje al caudillo. Aquí se ha invertido completamente la composición que habíamos observado con el presidente provisional Hernán Siles firmando papeles en su escritorio. Las intenciones del narrador se transparentan: Paz Estenssoro se coloca como padre protector y modelo cultural para esa multitud de gente marcada por el esfuerzo laboral. Todo esto ratifica, paradigmáticamente, la idea de que nadie más que la gente dueña de la elocuencia oratoria y la palabra escrita (en la lengua dominante) será capaz de gobernar este país. La última foto de esta serie vuelve a usar una connotación metafórica para plasmar la idea del texto. Vemos una multitud de mineros, militares y "clases medias", abiga-

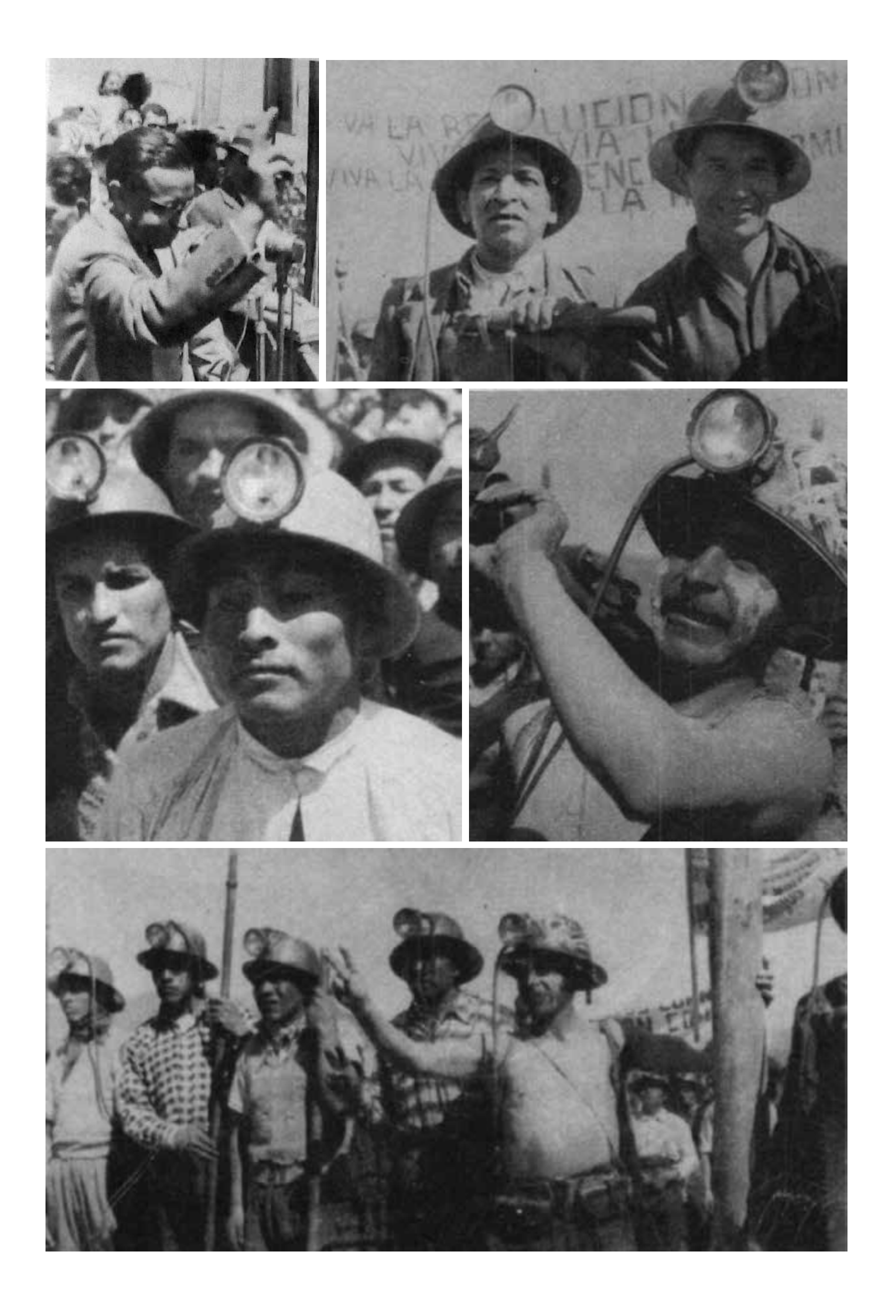


Ilustración 10: *Los mineros pueden hallarse seguros de no haber combatido en vano. Las minas ya son del pueblo.*

rrada y mayormente masculina, que da espaldas a la cámara y parece moverse hacia el fondo del plano: “y el pueblo de Bolivia reemprende su marcha en un nuevo camino”, comenta Fellman.

Llegamos así al epílogo del *Álbum*: se abre con un primer plano de Paz Estenssoro, mirando hacia arriba y a la derecha del observador (izquierda pictórica), vestido con un impecable terno oscuro a rayas, camisa blanca y corbata. Es el “hacedor de la historia”, el caudillo cuya vida se debe entender como un destino trascendente. Se ve entonces la fachada de la casa “del conductor y guía de la Revolución Nacional Boliviana”, un ángulo del dormitorio donde estuvo su cuna y en un último despliegue metafórico, vemos a Paz Estenssoro seguido por un militar anónimo de blanco, caminando por un bosque de eucaliptos y pinos en su ciudad natal. El texto final teje una interpretación mesiánica de la “voluntad de ser” que concibe a la revolución como obra de un hombre:

> “Víctor Paz Estenssoro, con íntima satisfacción, contempla y revisa la tarea. Un solar árido, que bajo su orientación y planificación, hoy es un bello bosque en su ciudad natal. Cuando emprendiera esta obra de arborizar el campo arenoso, provocó la duda en los incrédulos. Hoy la realidad le otorga razón. Igualmente, cuando fundó el Movimiento Nacionalista Revolucionario, lo consideraron iluso. Hoy, la realidad confirma de que, también en esto, estuvo en lo cierto”.

Al atar la voluntad con la verdad y el poder con la razón, el ingreso de Bolivia al “concierto de naciones modernas” y a la humanidad occidental se hace indiscutible. La Nación Boliviana está representada por esas dos cabezas: el “militar del pueblo” y el estadista civil. Recientemente reconstruido, el ejército del 52 ya aparece como garante de la condición nacional de las transformaciones que se llevan a cabo: modernización de la economía, ampliación del mercado interno, hipoteca de los recursos naturales y creciente influencia ideológica y cultural del mundo cristiano imperialista sobre el alma de

la población boliviana. El epílogo del *Álbum* resultó premonitorio. En efecto, la asociación autoritaria del Nacionalismo Revolucionario con el núcleo represivo del estado se plasmará en la candidatura Paz Estenssoro-Gral. Barrientos para las elecciones de 1964 y en el golpe del 4 de noviembre de ese año, que pone en escena la abierta intromisión de los Estados Unidos en los asuntos económicos y políticos internos del país. ¿Qué pasó con la "segunda independencia de Bolivia"? ¿En qué quedó la Nacionalización de las Minas? ¿Dónde fue a parar la denuncia de la conversión de Bolivia en país importador de alimentos? Tomando los mismos ejes diseñados en el *Álbum* como expresión de los asuntos de soberanía implicados en la noción de independencia económica, veremos por último una obra más tardía de José Fellman Velarde, el *Memorándum sobre Política Exterior Boliviana* (1963/1967). Esto nos permitirá profundizar sobre el tema de las contradicciones culturales y políticas inherentes al discurso movimientista, y mostrar evidencias adicionales de este nexo tan tenaz entre colonialismo interno e imperialismo.

Réquiem para un nacionalismo

El meollo de la problemática es la "pertenencia de Bolivia al mundo occidental", imagen hegemónica que hemos visto construida a lo largo del poderoso despliegue visual del *Álbum de la Revolución* y que ahora su autor explicita y teoriza casi diez años más tarde, cuando ya es Canciller de la República, con el propósito de explicar y justificar la política internacional del país. El Memorándum es una obra adusta y aburrida, que exhibe un conocimiento detallado de los conflictos internacionales y la dinámica económica mundial en la cual se desenvolvió la revolución nacional boliviana entre 1952 y 1962. Analiza los aspectos demográficos, económicos y sociales del país, a través de cifras y mapas, ilustrativos de los obstáculos y dilemas estructurales que enfrenta Bolivia, debido a su peculiar inserción en el mundo contemporáneo. Resume la política internacional del último

gobierno de Paz Estenssoro y pone en el tapete las consideraciones de *realpolitik* que impiden el ejercicio pleno de la soberanía o "independencia económica", ideal que había sido planteado como meta última de la revolución de 1952 e inicio de la "verdadera" historia de Bolivia.

El libro comienza haciendo precisiones sobre sus objetivos y definiendo los conceptos que utiliza. El capítulo *Bolivia Su Situación en el Mundo*, aplica estos conceptos a la situación contemporánea del país. Tres criterios que le sirven para ello: su ubicación geográfica (que el autor define por las relaciones con países vecinos); su demografía (bajo el filtro cultural de una supuesta "similitud en el modo de vida") y su "capacidad económica y política", equivalente a "su estado de desenvolvimiento", sobre todo económico (p. 19). De acuerdo con estos criterios, Fellman caracteriza al país:

> "Bolivia es un país mediterráneo situado en el corazón de la América del Sud, está rodeado por otros cinco países: Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Perú; es parte, por la similitud en su modo de vida, del mundo occidental, y está, por su estado de desenvolvimiento, dentro del área mundial del subdesarrollo" (p. 20).

Más adelante, precisa qué entiende por "mundo occidental": "aquellos países que, en líneas generales, se han adherido al régimen de la propiedad privada y profesan el sistema de la democracia representativa" (p. 22). Este mundo no congrega entidades homogéneas, pues está estructurado con jerarquías y relaciones de fuerza: "En la cúspide se hallan los Estados Unidos", y esto se demuestra por su localización, su potencial demográfico y su nivel de desarrollo económico. Pero este mundo se define también por su opuesto: el surgimiento de otro bloque, liderizado por la Unión Soviética, de los países "a los que se ha dado en llamar el mundo de Oriente" (p. 23). En este nivel del análisis, Bolivia sería parte del mundo occidental o "libre", en oposición al bloque comunista y su área de influencia "oriental" en Asia y África. Son evidentemente conceptos metafóri-

cos que hacen caso omiso de la precisión geográfica[23]. El análisis de Fellman se dirige entonces a ver las implicaciones de la inclusión subordinada de Bolivia en el "mundo del subdesarrollo", dentro del bloque liderizado por los Estados Unidos. Cita casos flagrantes de intervención norteamericana en las decisiones internas de política económica de países vecinos: por ejemplo, la suspensión de la ayuda financiera al Perú para imponer al presidente electo, Belaúnde Terry, que renuncie a su promesa electoral de revisar los contratos del estado con compañías petroleras norteamericanas. La influencia norteamericana no se reduce a estas presiones directas para favorecer intereses económicos, sino que "se halla orientada, en lo general, a la promoción de aquellos ideales que distinguen el modo de vida del mundo occidental" (p. 25). Si bien este influjo cultural no se problematiza, sí en cambio se denuncia que puede ser utilizado "en favor y beneficio de intereses particulares" y este es el caso de Bolivia. El tema de la fundición de antimonio de Oruro –que será analizado en detalle por Sergio Almaraz en *Réquiem para una República*– funciona paradigmáticamente como demostración del unilateral poder de los Estados Unidos para bloquear el desarrollo autónomo de un país subdesarrollado, aunque formalmente soberano.

El autor pasa a considerar la balanza comercial boliviana con EEUU y el volumen de las inversiones y donaciones de ese país al gobierno, para concluir: "la situación de Bolivia dentro del mundo occidental, es de extrema dependencia económica y política respecto de los Estados Unidos" (p. 27). Así, aunque el mundo está dividido en sólo dos bloques, existen crecientes tensiones entre los países "altamente desarrollados" y "los que están en vías de desarrollarse" (pp. 27-28), que se han intensificado hasta llegar a una "profunda e inevitable contradicción de intereses" (p. 28). Pone como ejemplo el caso del Consejo Internacional del Estaño y la creación del *buffer stock*,

23. En el sentido estrictamente geográfico, Europa está al norte y al oriente de América del Sur, en tanto que la China –por ejemplo– se sitúa al poniente ("occidente"). Para no enredar la lectura he utilizado estos términos como lo manda el sentido común, a veces con comillas para manifestar mi desacuerdo.

que afecta los precios del estaño y la economía de Bolivia, privándole de opciones de sobrevivencia. Los países subdesarrollados se han ido así transformando de economías formalmente independientes, en "colonias, neocolonias o semicolonias, detentadas o disputadas por los países altamente desarrollados" (p. 29). El capitulo concluye con una ambivalente proposición de inscribir a Bolivia en "el neutralismo activo o no compromiso", para poder "comprar y vender cómo y donde conviene, y a precios fijados únicamente por las leyes de la oferta y la demanda" (p. 30). Pero para cerrar su argumentacion expone, con un tono objetivista, las estadísticas de la balanza comercial que impiden tal posibilidad: Bolivia es tan dependiente de los precios de las materias primas y de la importación de maquinaria y bienes de consumo, que importa "incluso el 13.19% de alimentos que requiere para suplir sus déficits de producción" (Ibid.). Para pagar estos desbalances, el mayor flujo de divisas se dirige a los Estados Unidos.

¿En qué ha quedado entonces la "segunda independencia" de Bolivia? ¿Fue la nacionalización de las minas, como lo muestra el *Álbum de la Revolución*, el inicio de la existencia soberana de nuestro país en el campo internacional? Son contundentes al respecto los casos de las fundiciones de estaño y antimonio, y el del petróleo, que a la firma del llamado código Davenport, permitió la transferencia a la Gulf Oil Company del 95% de las divisas generadas por este recurso. Pero entre el aceptar que el balance de fuerzas con los Estados Unidos es altamente desfavorable para Bolivia y reputar este hecho como inevitable, se abre una profunda brecha: la distancia entre lo que se postula y lo que se practica. Insistamos en que Fellman Velarde es no sólo autor de este Memorándum sino también del *Álbum de la Revolución*, donde no vaciló en proclamar que el decreto de nacionalización de las minas equivalía a la liberación definitiva de Bolivia de los dictámenes del imperialismo. El pecado original de la revolución de 1952 reside en la contradicción entre su ideología de legitimación rupturista, basada en el discurso de la independencia económica y el mestizaje, y la continua adscripción de sus élites al "mundo occidental", lo que se traduce en la continuidad de una política civilizatoria,

ciega a la naturaleza no europea de la mayoría de la población boliviana. Esta ceguera se envuelve en un lenguaje de clase:

> “La sociedad boliviana... se halla compuesta por una burguesía supranacional integrada por inversionistas que exportan sus productos, que radican en el exterior y que tienden, por ello, a exportar también sus beneficios; por una burguesía nacional formada por capitalistas nativos, que venden sus productos dentro del país, que tienden a reinvertir sus capitales y que, como todo capitalista, obtienen sus beneficios de la contratación de trabajo ajeno; por los obreros, aquellos que venden su fuerza de trabajo y dependen, para subsistir, de lo que obtienen en cambio, y, finalmente, por las clases medias; profesionales, pequeños propietarios, empleados, artesanos, gentes en general, que escapan a las definiciones de burguesía o proletariado.” (p. 63)[24]

Si en el *Álbum* se había hablado reiteradamente del “campesinado” y se había incluido algunas fotografías de indígenas de diversas regiones (aunque fueran unos pocos indios emblemáticos y ornamentales), en el Memorándum ellos se hallan completamente obliterados, omitidos incluso como campesinos, subsumidos en la categoría de pequeños propietarios”, parte a su vez de la categoría de las “clases medias”. Este desplazamiento del análisis de clase y la doble borradura del indio en tanto “raza” o grupo étnico, y en tanto productor rural campesino, delatan un nivel más atrevido, y a la vez más ciego, en la construcción del discurso de la nación boliviana como parte del bloque liderizado por los Estados Unidos. Equivalen a reconocer la impotencia de Bolivia para ejercitar su condición de país soberano, y justi-

24. Más adelante, arriesga un cálculo de proporciones entre estas “clases”: La burguesía supranacional sería inexistente, la burguesía nacional abarcaría a un 7% de la población, el proletariado al 28.6% y las “clases medias” al 64.4% de la población, lo que ratifica la subsunción del campesinado indígena del país en esta última categoría. (p. 64)

fican esta rendición como tributo cultural a la adscripción (unilateral) que la élite movimientista ha profesado hacia el "mundo occidental", en nombre de toda la población boliviana. El nexo entre colonialismo interno y sometimiento al imperialismo se hace evidente. En efecto, la obliteración del indio, y aún del campesino, del texto social de la nación genera una paradoja. En el acápite titulado enigmáticamente "El complejo político y cultural", Fellman Velarde expone y vaticina "una notoria y favorable tendencia de los distintos grupos étnicos que forman la población a integrarse en un solo cuerpo" pero, por otra parte, señala que, "dentro de la llamada opinión pública, subsiste una suerte de sentimiento de inferioridad, nacido tal vez, de los varios contrastes que ha sufrido el país, uno de cuyos mitos es la superioridad de todo lo extranjero, desde los artículos alimenticios hasta la diplomacia, y que es necesario superar" (p. 66).

Pero, ¿no es acaso el propio Memorándum un reconocimiento sin atenuantes de la hegemonía cultural norteamericana sobre el mundo, especialmente sobre ese traspatio subdesarrollado que es Bolivia? ¿No expresa el propio Fellman un "sentimiento de inferioridad" y un "complejo político y cultural" frente al arrasador impulso del desarrollo capitalista de "occidente" y frente a la hegemonía comercial y política de los Estados Unidos?

Entonces, todos sus lamentos y quejas sobre el dominio imperialista en Bolivia caen en saco roto; se convierten en letanías al autodesprecio, en un reconocimiento –disfrazado de *realpolitik*– de la incapacidad de las élites por ejercer una postura soberana y por encarnar efectivamente la promesa de poner en marcha la "segunda independencia" de Bolivia. Un repaso somero de estos lamentos: el *dumping* de estaño realizado por la URSS en 1958 y por los Estados Unidos desde 1962, provocando un rápido descenso de los precios "con grave perjuicio para Bolivia". Este episodio es visto como una agresión a la soberanía del país, pero el relato del ministro parece ratificar la impotencia boliviana en los foros internacionales. Igualmente, el desvío de las aguas del rio Lauca, que motivó la ruptura de las relaciones con Chile en 1962, pone en evidencia la incapacidad boliviana para

lograr siquiera la solidaridad de los países vecinos (p. 35). Pero además, el país se somete sin pataleos al "imperialismo comercial" de los Estados Unidos: el decreto del 22 de agosto de 1963 obliga a comprar a ese país motorizados, leche, llantas y otros, en detrimento de los intereses propios. Ese decreto habría sido promulgado por "la influencia reiteradamente ejercida de los Estados Unidos" (p. 50). El diagnóstico sobre la soberanía boliviana es lapidario y muestra la incapacidad del estado del 52 y de la élite movimientista para ejercerla: "la libertad de Bolivia para comerciar, no está sólo incidentalmente amenazada sino que, en el hecho, no existe como un absoluto" (p. 52).

El Memorándum sobre Política Exterior de Bolivia es el réquiem para el nacionalismo del MNR. Un nacionalismo que fue proclamado a los cuatro vientos en 1952 y que, en 1954, se plasmó en la "reinvención de la historia" por decreto. La meta de ese mecanismo ideológico fue doble: postular al MNR y a sus caudillos como la cara racional y civilizadora de la insurrección de 1952, y echar una cortina de humo para encubrir el carácter fundamentalmente continuista de las políticas culturales del MNR respecto de sus antecesoras oligárquicas. Esta continuidad fue asegurada por los Estados Unidos como parte de su política de Guerra Fría. La primera reforma educativa fue montada desde el Servicio Cooperativo Interamericano de Educación y no pudo realizarse plenamente en medio de las turbulencias del periodo prerrevolucionario. Esta propuesta civilizadora y deculturadora se plasmó finalmente en la segunda reforma educativa de 1955, uno de cuyos pilares fue la reinvención de la historia y la difusión masiva de imágenes que sustentan esta construcción ideológica. José Fellman Velarde, el historiador oficial del MNR, proporcionó un discurso encubridor que permitió a las capas dirigentes del partido entregar el país al saqueo imperialista y renunciar a la "segunda independencia de Bolivia", desviando el discurso de la soberanía hacia la "agresión chilena" y el fortalecimiento del ejército, que se convertirá en guardián de las políticas imperialistas, antiobreras y anticampesinas durante la dictadura de Barrientos (1964-1969).

Conclusiones preliminares

He intentado exponer las contradicciones inherentes al proyecto cultural del MNR a través de sus estrategias de representación de la historia, tomando ejemplos de su propia producción documental. He revisado el decreto del 27 de abril de 1954, por el cual se crea una Comisión de Historia del Pueblo Boliviano, cuya meta es la escritura de una versión única y auténtica de la historia boliviana, para difundirla masivamente a través de los centros educativos. Por otra parte, he analizado la narrativa que organiza el *Álbum de la Revolución* (1954) y el Memorándun sobre Política Exterior de Bolivia (1962), producidos por un mismo autor y situados al principio y al final de la gestión estatal movimientista, para ver cómo se articulan las lecturas coloniales de la estructura social de Bolivia, con el reconocimiento de una sumisión sin escapatoria a los dictámenes del imperio.

En el contexto de la revolución del 52, no hubo solución de continuidad entre estos momentos revisionistas de la historia y la subordinación pragmática de los funcionarios del MNR a la politica de la Guerra Fría y la Alianza para el Progreso. El papel de intelectuales como José Fellman Velarde en la forja de estos instrumentos de reinvención de la historia ha sido puesto en relieve y, a través de él, hemos querido hacer una radiografía de esta élite política, de esos "parientes pobres de la oligarquía" (Zavaleta), apremiados por mostrarse como ejemplos de modernidad y civilidad en este país de indios, y a la vez agobiados por la supremacía yanki que les imponía una ambigua percepción de sí mismos. Esta sumisión ideológica tenía su raiz en el mito de la pertenencia de Bolivia al mundo occidental, que equivalía a negar la condición cultural de más del 60% de la población boliviana. La "borradura" del indio de la historia, junto con la subordinación populista de las mujeres, son las dos caras de la medalla en la implantación de este mito en el sentido común de la población. Son parte de una pedagogía nacional-colonial impuesta desde la misión Maes y el SCIDE, con su lenguaje de mestizaje y campesinización y con su práctica de invadir los hogares campesinos para imponer un

modelo de familia patriarcal que encierra a las mujeres en las labores de higienización y cuidado de la familia. De hecho, es como viudas, deudas, o madres angustiadas que las mujeres hacen su ingreso en el imaginario del *Álbum de la Revolución*, lo que equivale a negar la historicidad y la presencia pública autónoma de miles de mujeres (desde las floristas y recoveras de la Federación Obrera Femenina hasta la partipación de las mujeres como obreras industriales). El *Álbum* es así una gran metáfora del lugar ornamental y marginal que indios y mujeres ocuparían en el cuerpo imaginario de la nación mestiza, robustecido por el ingreso de multitudes homogéneas, masculinas y modernas en el escenario de la política a través de las redes capilares del sistema clientelar y los rebaños electorales del partido único. Los tres textos analizados me han permitido destacar las profundas ambigüedades de esta ideología occidentalista y patriarcal y de la pedagogía nacional colonial que fue su sustento teórico y práctico. La crítica de ambas construcciones es aún hoy válida para enfrentar la ceguera y la amnesia de la clase política hegemónica en Bolivia (que no vacila en adoptar recetas "plurimulti" del Banco Mundial, a la par que destrozar las bases materiales de subsistencia de las poblaciones trabajadoras indígenas y cholas, con sus políticas de liquidación de los mercados internos). El movimiento pendular de reconocimiento-desconocimiento de la fuerza insurgente de las poblaciones indígenas en la historia, es clave para entender cómo es que el MNR acabó de rodillas frente al Imperio del norte, contentándose con unas tibias denuncias y repudios a su papel económico, pero sin medirse en expresiones de admiración a su papel como cúspide y modelo del "mundo occidental". Ese fue el pecado original del nacionalismo movimientista, un cambiar para que nada cambie en la política de negación y civilización del indio que hemos conceptualizado como *colonialismo interno*, y que en este caso, marca los compases del réquiem para un nacionalismo,

Pero hay que reconocer también hasta qué punto el mito occidentalista ha sido compartido por la intelectualidad radical y de izquierda. Baste mencionar que el propio René Zavaleta, el crítico más agu-

do, junto a Almaraz y Reinaga, de las falacias y ambigüedades de la cultura revolucionaria, publicó en 1963 el libro *Estado Nacional o pueblo de pastores*, negando toda fuerza liberadora a las masas indígenas y cholas y postulando un ideal de modernidad totalmente moldeado sobre un imaginario occidente cultural. La crítica del mito occidentalista que he propuesto aquí convoca a una mirada descolonizadora, que permita deconstruir los discursos estatales y logocéntricos de la derecha y la izquierda, encontrando los nexos entre racismo cultural y sometimiento externo; entre colonialismo interno y dominación imperialista, que tan vivamente fueron intuidos por Sergio Almaráz en su *Requiem para una República*, libro que fue también un réquiem para el nacionalismo paródico de las elites movimientistas.

Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52: el miserabilismo en el *Álbum de la Revolución* (1954)

En este ensayo analizaré un valioso documento iconográfico, producido por el emergente estado de 1952 en Bolivia, que revela la imagen de nación y de ciudadanía que los dirigentes revolucionarios buscaban construir para toda la población[1]. Al inicio del trabajo describo el hecho revolucionario de abril de 1952 y su trasfondo histórico de luchas y actores sociales insurgentes. De este modo revelo los perfiles de los actores ausentes del *Álbum*: indios y mujeres. Estas poblaciones mayoritarias, a través de sus luchas, revelan las contradicciones diacrónicas de larga duración entre la élite colonial dominante, de origen europeo, y las masas subalternas indígenas y cholas.

Indios y mujeres se borran o se representan de forma estereotipada en el *Álbum* convirtiéndose en ornatos culturalistas de un discurso y una visión de nación que postulaba la hegemonía absoluta de la cultura occidental, patriarcal y cristiana sobre el país, a partir del estado. Las mujeres se introducen sólo como deudas, familiares o viudas de los combatientes, y los indios como adornos culturales del mundo del trabajo, que bailan, tocan instrumentos nativos y aclaman a los líderes mestizos. En este proceso de anonimato colectivo la noción de *miseria* y, en general, el *miserabilismo* en la representación de los sectores subalternos resultan un arma de gran eficacia. Esta noción le permite a las clases dominantes objetivar y subalternizar a estas poblaciones, y legitimar el clientelismo como nuevo modo de dominación anclado en

1. *Álbum de la Revolución*, un conjunto de 159 fotografías desplegadas, ordenadas y comentadas por José Fellman Velarde, uno de los intelectuales sobresalientes del MNR, protagonista de la política cultural y de relaciones exteriores del régimen.

redes escalonadas y verticales de manipulación y dominio. La noción de *miseria*, al igual que la más moderna de *pobreza*, despojan a los actores populares (indígenas, mujeres, trabajadorxs) de su condición de sujetos de la historia. El *Álbum* mismo constituye, en este sentido, una revelación de los contenidos culturales y civilizatorios de largo plazo que caracterizan la dominación interna en Bolivia, en un contexto de reformas estatales nacionalistas.

La historia que culminó en 1952

En abril de 1952 una tempestuosa insurrección popular urbana y minera destruyó al ejército de la oligarquía en tres días de combates, e instaló al MNR en el poder reclamando la legitimidad de las elecciones de 1951, ganadas por ese partido. Centremos la mirada en las estructuras profundas que subyacen al evento, es decir, en los modos de dominación y en los ciclos de luchas sociales previas que se manifestaron en este acontecimiento histórico.

Una oligarquía de origen colonial gobernaba al país, y el estado nacional veía una serie de espacios de decisión y poder vaciados y colonizados por la directa intervención de empresas y gobiernos extranjeros. La masa indígena productora era no sólo la principal creadora de la riqueza nacional (tanto a través de la minería como de la agricultura y la recolección), también en sus espaldas (y en las de sus abundantes rebaños y recuas) estaba lo poco que quedaba de modernidad mercantil-capitalista interna en el país: el espacio de los "trajines" (Glave 1989) que había sobrevivido a las severas crisis de exportaciones que caracterizaron a la economía extractiva colonial. Este mercado interno se hallaba enteramente controlado por la población india y chola, al menos en lo que hace a bienes de la canasta básica de producción local y a muchos insumos y bienes importados, que se internaban por contrabando por las fronteras de las provincias que habían quedado desde 1776 anexadas al Virreinato de La Plata. Como es fácil de conjeturar, este mercado interno e interregional

luchaba denodadamente por sobrevivir frente a las trabas legales impuestas por las nuevas fronteras, asi como por la invasión de bienes importados que competían ventajosamente en el mercado interior.

No cabe duda que los rasgos brevemente mencionados de la historia andina colonial convierten al mercado en un escenario singular de luchas económicas, pero a la vez simbólicas e identitarias. Podemos aventurar la hipótesis de que precisamente la contradicción diacrónica subyacente a la revolución de 1952 puede pensarse como basada en el desfase entre el carácter democrático y nacional de su mercado interior y la naturaleza colonial y autoritaria de su estado. Esto, a su vez, enfrentó a mestizos y criollos -estos últimos encargados del eslabón más alto de mediación con los centros de poder mundiales- con la población chola e india, mayoritariamente excluida del sistema político, que laboraba en los campos, minas y rutas de comercio, sustentando económicamente el andamiaje y la civilidad de toda la república.

La marejada de acciones colectivas insurgentes se nutría de múltiples raices: la lucha de los caciques apoderados entre 1910 y 1940 por recuperar sus tierras usurpadas con la expansión del latifundio (Taller de Historia Oral Andina 1984: 15), las acciones organizativas y politicas de la Federación Obrera Local (FOL) y de sus cuadros anarquistas, que en los años veinte y a fines de los cuarenta desatarían una oleada de movilizaciones ciudadanas en manos de sindicatos de nuevo cuño, articulando los rasgos mutualistas y comunitarios de los antiguos gremios de oficio con ideologías de inspiración libertaria que proclamaban la igualdad de derechos ciudadanos para toda la población (Lehm y Rivera Cusicanqui 1988: 35-36). En esa época, la sociedad urbana paceña estaba compuesta mayormente por cholxs e indixs migrantes que vivían en los márgenes y laderas urbanas, y por una casta parasitaria de mestizo-criollos que ocupaba las grandes casonas del centro y sur de la ciudad, aunque siempre entreveradas con parcelas de las comunidades indígenas. La población de éstas, vinculada a todo tipo de gremios, mezclaba el horizonte comunitario rural con el sindicato o asociación gremial de oficio y sus propias redes de

solidaridad entre paisanos, familiares y clientes. Asi, desde estos sujetos abigarrados y locales, se fue articulando uno de los movimientos sociales pioneros en demanda de igualdad ciudadana y equidad de derechos laborales, que se anticipó a las medidas reformistas de los años 1950, y que estableció lazos de hermandad y solidaridad con la lucha de las comunidades expresada en el movimiento de caciques apoderados (Lehm y Rivera Cusicanqui 1988: 40-41).

Hacia 1951, luego de cinco años de despiadada represión antipopular y antisindical en reacción a las medidas populistas del gobierno de Villarroel (1943-1946), la sociedad urbano-popular paceña vivía un período de reflujo: la mayoria de dirigentes de la FOL habían sido confinados o estaban perseguidos por los gobiernos reaccionarios del "sexenio" y sus sindicatos habian sido diezmados o cooptados por los experimentos corporativistas de Toro y Busch, que se plasmaron en los decretos de sindicalización obligatoria. En este contexto, son las organizaciones de la Federación Obrera Femenina (FOF) las que dan renovada vigencia a las luchas anarquistas por la ciudadanía plena, combinándolas con demandas específicamente femeninas y cholas contra los abusos racistas y patriarcales a que se sometía a las mujeres de los mercados y a las trabajadoras domésticas en las casas señoriales y en los medios de transporte colectivo como el tranvía (Ibid. pp. 70-72).

Así, la Unión Sindical de Culinarias y R. S., afiliada a la FOF, se formó a partir de una queja de las trabajadoras domésticas de los hogares de la oligarquía, que iban cotidianamente de Sopocachi al centro a abastecerse con sus canastas de mimbre, y al circular en los vagones de los tranvías "rasgaban las medias de las señoras" (Petronila Infantes, en Lehm y Rivera Cusicanqui 1988: 172-173). Las culinarias formaron su sindicato exigiendo que el Alcalde dicte un amparo en favor de su uso de este medio de transporte, pero se comprometieron a su vez a cambiar las canastas de mimbre por bolsas de cuero que serían compradas a una empresa local.

Las vendedoras de los mercados de La Paz se asociaron a su vez en ocasión de una gran inundación que barrió sus puestos, con un

saldo de varios muertos y cuantiosas pérdidas en el mercado de la calle Recreo (hoy Mariscal Santa Cruz a la altura de San Francisco), a principios de los años 1930. Como consecuencia de ello exigieron a la Alcaldía la construcción de mercados seguros e higiénicos, que comenzaron a edificarse a partir de 1938 formando lo que hoy son los mercados Lanza, Sopocachi, Miraflores, Camacho y Rodríguez (Ibid., p. 164). La historia de las floristas es más larga y accidentada, por el intento inicial de dispersarlas en muchos mercados y la lucha por la construcción de un Mercado de Flores en la Plaza Obispo Bosque, que duró entre 1936 y 1939. Luego, por denuncias de los curas de La Merced, el mercado se trasladó a la calle Figueroa, hasta que en la década de los años 1970, durante la gestión de Raúl Salmón, finalmente consiguieron la construcción del Pasaje de las Flores, entre la Figueroa y la Mariscal Santa Cruz (Ibid., p.165-166). En este proceso de visibilidad y activismo de las mujeres se puso en primer plano la lucha por una ciudadanía intercultural encarnada en la chola o mujer de pollera. Para los críticos de estas movilizaciones, sus dirigentas no tenían empacho en exhibir en público costosos faluchos y topos (joyas indígenas) de oro, en contradicción con la supuesta pobreza de las masas trabajadoras. No obstante, los atuendos de gala son parte de la cultura de negociaciones de las sociedades indígenas y cholas, respecto al poder simbólico concentrado en el estado y las élites modernizantes.

Frente a estos procesos de visibilidad pública de las mujeres y de ejercicio abierto de códigos culturales distintos al oligárquico, la sociedad criolla optó por la domesticación de ambos a través del sindicalismo. El triunfo de una visión sindicalista de corte europeo y masculino en la organización de los sectores subalternos fue gestándose durante el sexenio (1946-1952) en las cárceles y campos de confinamiento en los que convergían reclusos de la FOL con dirigentes indígenas y gente de clase media proveniente de los nuevos partidos políticos antioligárquicos que habían surgido clandestinamente en los años 1940 (notoriamente el Movimiento Nacionalista Revolucionario y el Partido Obrero Revolucionario). Después del triunfo de la revo-

lución de 1952, la organización partidista de mujeres (llamada las Barzolas) creó comandos femeninos de inteligencia y control social para penetrar en los gremios y sindicatos urbanos, manipulando la escasez de alimentos a través de los cupos de productos de primera necesidad. En esos años iniciales del nuevo regimen, la FOL y la FOF se hallaban debilitadas, su imagen se había desgastado y su combatividad había quedado reducida a ciertos gremios (como las floristas), cuyas demandas específicas no alcanzaban a cuestionar el nuevo orden de cosas. El resto de gremios y oficios tuvo que integrarse, de buen o de mal grado, al sector de los "gremiales", comandado por los harineros, bajo el control del MNR. Un sindicalismo de corte paraestatal, prebendal, masculino y cupular se apoderó de la COB y las Federaciones de Mineros y Fabriles en los años 1950 y 1960.

¿Cómo se construyó esta versión masculinizada y mestiza de la historia de las movilizaciones populares en Bolivia? ¿Cómo afectó esta representación a las realidades sociales y a las formas organizativas concretas de la población popular y productiva? ¿De qué manera fue funcional a esta construcción la idea de "miseria" y la de "atraso" en la visión de las capas intelectuales mestizas del partido triunfante? Para responder a estas preguntas analizaré el *Álbum de la Revolución* (Fellman Velarde 1954), que contiene un discurso iconográfico que abarca más de un siglo de historia de Bolivia (desde la independencia republicana de 1809-1825 hasta 1954), y propone una narrativa o interpretación de la historia moldeada a los propósitos de las capas medias ilustradas que estuvieron a la cabeza de las reformas de 1952. Se trata de un álbum de fotografías finamente editado en formato tabloide y papel cuché, sin paginación. Las fotos se intercalan con algunos dibujos y muchas páginas de títulos, comentarios y pies de foto. Aunque no se indica el nombre del fotógrafo, puede suponerse que el recopilador fue José Fellman Velarde, que "planificó y dirigió" la elaboración del *Álbum* y que es también el autor de los textos, así como del ordenamiento y subtitulación del conjunto.

La selección de este documento gráfico obedece al intento de comprender los imaginarios nacionales colectivos que masculinizaron y

elitizaron la historia de la insurrección popular de 1952, amoldándola a una imagen ciudadana de corte mestizo, moderno y masculino, que se convirtió en el contenido cultural explícito de las reformas emprendidas por el MNR desde el poder. El discurso "miserabilista"– que objetiviza a indios y mujeres como víctimas sufridas, sometidas a la explotación y tributarias de una identidad y protagonismo ajenos– logra sumirlxs en el anonimato colectivo de su condición de colonizadxs, privándoles de una posición de sujetxs de la historia.

Mediante estrategias de composición, y haciendo uso de mecanismos de connotación como la selección, el encuadre, el comentario o pie de página y la sintaxis del montaje sobre la página en blanco (Barthes [1982]1995: 21), el *Álbum* propone una lectura hegemónica de la historia contemporánea de Bolivia, de la cual se obliteran las luchas sociales protagonizadas por estos sectores sociales mayoritarios –hombres y mujeres indígenas, cholxs y mestizxs de la clase trabajadora– y se les moldea en el perfil de ciudadanos sumisos, subordinados al caudillo (Víctor Paz Estenssoro, a quien el *Álbum* construye como el visionario líder y constructor de la revolución), y privados de nombre e identidad propios. En este destino de anonimato colectivo, el *Álbum* pone en práctica la construcción de una imagen elitista de la nación boliviana, en la que se subordina o se invita ornamentalmente a indios y mujeres a un ingreso pautado y subalterno en el escenario de la política y del estado y a una ciudadanía de segunda clase en el escenario de la democracia populista del partido nacionalista.

La noción de miseria en las representaciones de la etapa oligárquica

Todas las luchas antioligárquicas de la población india y chola fueron expurgadas cuidadosamente del *Álbum* cuando se reconstruye las formas de dominación de la oligarquía, desde la independencia hasta los años 1940. La combatividad, organización y los notables logros de estas movilizaciones en el desmantelamiento del régimen de la "rosca" minero-terrateniente, brillan por su ausencia. En su lugar,

se pinta a las masas populares e indígenas como objetos pasivos de la acción -explotadora o liberadora- de otros.

Así, al describir el siglo XIX se presenta la fotografía de lo que puede ser un mercado popular urbano en los años 1950 (Ilustración 1), donde un cargador y un ciego guiado por una niña indígena figuran en primer plano, con un fondo de vendedoras y transeúntes. El texto que acompaña a la foto dice:

> "Después del asesinato de Belzu a manos del caudillo de la oligarquía gamonal: Mariano Melgarejo, una larga noche negra descendió sobre Bolivia. Los privilegiados, en el poder no vacilaban en extremos con tal de perpetuar el régimen de explotación y de miseria gracias al cual amasaban su fortuna".

Aquí los oprimidos ni siquiera son aludidos, mucho menos como sujetos. La noción de "explotación y miseria" habla de un régimen, no de personas o colectividades concretas. Pero los miserables figuran en la foto, cargando bultos, caminando y trabajando en las calles de un mercado popular urbano. La metonimia del cargador como sinónimo de explotación y opresión racial quedará marcada en la cultura y en la cinematografía bolivianas, a través de arquetipos como el *aparapita* de Jaime Sáenz o de Isico, el niño *q 'ipiri* (cargador) de la película *Chukiyawu,* del director Antonio Eguino.

La noción de miseria se extiende después hasta el país entero. Más adelante, una foto panorámica muestra una aldea rural con un fondo de varias cadenas de montañas (Ilustración 2). El campo parece yermo, pero es evidente que se trata de un momento posterior a la cosecha, porque en primer plano se muestra un haz de cebada cosechada. El pie de foto reza "[...] Y, por primera vez, Bolivia se ve obligada a importar sus alimentos", y el comentario en la página del frente: "Los liberales inician el despojo de los campesinos. Éstos, privados de sus tierras y atraídos a la mina por el señuelo del salario, abandonan el campo. Baja la producción agrícola".

La apariencia desértica de la foto, con el encuadre privilegiando el campo cosechado y el caserío cortado en el extremo superior derecho, oscurecen el hecho productivo, y lo asocian con un rendimiento miserable, con un despoblamiento del campo. La foto está despoblada, salvo por una figura al fondo del campo cosechado. Y todo el país sufre las consecuencias. Los campesinos, a quienes se hace responsables de este déficit productivo, lo son como objetos del despojo de sus tierras por los terratenientes liberales. Éstos, por cierto, no fueron quienes "inician el despojo de los campesinos", ni serian los últimos en ejercerlo. La acción social de los comunarios se reduce a la huida: abandonan el campo y se enrolan en las minas, en pos de la ilusión del salario.

Luego de mostrar una foto de Simón I. Patiño, el magnate minero, se ve un campamento minero (Ilustración 3), donde sobresalen las instalaciones de un ingenio o depósito de minerales, con los alambres de un teleférico; en el escenario panorámico del fondo, se muestran, alineadas, centenares de pequeñas viviendas mineras. El comentario en la página de enfrente dice: "La alianza de la gran minería y del feudalismo apoyada en el imperialismo británico, hacen de Bolivia, durante treinta años, un gran campamento minero, y de los bolivianos, esclavos baratos y resignados".

La resignación de la población ante un destino de trabajo, explotación y pobreza, difuminan aún más el perfil de las luchas sociales obreras. Ya se ha pintado el campo como un desierto, con su población en fuga en pos de la ilusión de prosperidad que traerá el trabajo en la minería. Ahora se ve que el salario equivale a la esclavitud.

En la siguiente página, un montaje muestra dos fotos yuxtapuestas[2] y el montaje privilegia el contraste simbólico entre dos elementos: el ferrocarril, máquina que avanza sin dejar rastro humano, y el camino de tierra, por donde transita el indio genérico (en este caso una mujer de negro) como emblema de un espacio desolado, silencioso y desarticulado.

2. Ver p. 114, Ilustración 2, en esta edición.

En la página siguiente se sintetizan los contrastes sociales fundamentales que caracterizan el país oligárquico, poniendo en oposición dos fotografías, ambas posiblemente contemporáneas a la época de composición del *Álbum* (Ilustración 5). En la foto superior, una casa señorial en medio de un gran campo con una laguna, y en la foto de abajo, una casucha de adobes con techos de calamina sujetados por piedras, en lo que parece ser una zona suburbana de La Paz. Entre ambas fotos, un escueto comentario: "Al lado de lujosos palacetes [...] chozas miserables". La simbología de la miseria, asociada al trabajo y ahora a la vivienda del poblador indigena y popular urbano, se reforzará más tarde con otros rasgos, pero nuevamente la ausencia de sujetos humanos en las fotos refuerza el quietismo y la resignación frente a una situación dada, inevitable.

Y por fin, por primera vez, en el *Álbum* se muestran rostros en primer plano de los trabajadores que habitan esos espacios improductivos y miserables[3]: en la foto de arriba, un campesino chapaco (de Tarija, en el sur del país), de rasgos mestizos y vestido con poncho, pañoleta y sombrero de ala ancha, tocando un *erke*; y en la foto de abajo, más pequeña, un indio altiplánico con la cabeza cubierta por un típico *lluch'u* indígena, retratado en gesto de severo grito. Entre ambas fotos, los siguientes comentarios: "Al lado de la degeneración y de la ruina en el propio seno de la clase explotadora [...] la recia contextura de una raza forjada en la lucha por la vida y un porvenir mejor [...]". Clase explotadora *versus* "raza" explotada, que sin embargo muestra rasgos de reciedumbre y trabajo, y por lo tanto es una clase-raza. Es decir, una raza laboral en la cual el trabajo y la explotación se naturalizan y se convierten en marcas inherentes a su condición étnica.

En la siguiente página, un par de fotografías, nuevamente bajo la técnica del montaje por oposición o contraste, revelan similar intención metonímica, que fija los rasgos inherentes y constitutivos de la sociedad boliviana (Ilustración 7). Arriba, una soleada calle de un barrio residencial, con grandes chalets de construcción para entonces

3. Ver p. 114, Ilustración 2, en esta edición.

moderna, y abajo, un paisaje altiplánico con un conglomerado de casas, relativamente dispersas, que parece un conjunto suburbano. No obstante, entre las dos fotos, el comentario resalta: "Al lado de algunas ciudades de opulencia artificial que se levantan como fuentes del dominio imperialista están las aldeas misérrimas aprisionadas por la inmensidad desolada [...]". Pero si nos fijamos cuidadosamente, en ambas fotos se desliza una manipulación ideológica por la vía del recurso connotativo del comentario escrito. En la primera, podría tratarse de un barrio de clase media ilustrada, a la cual pertenecían los miembros del partido gobernante y el propio Fellman Velarde. Pero más aún, el caserío urbano popular, que el comentarista describe como una "aldea misérrima aprisionada por la inmensidad desolada", muestra postes de luz en frente de las casas (un claro signo de modernidad y progreso en los años 1950), y la mayoría de ellas tiene techos de calamina, fachadas revocadas y propiedad cercada. Al fondo, el nevado Huayna Potosí revela que se trata en realidad del barrio Alto Lima, en El Alto (entonces un suburbio de La Paz). La atribución de miseria y desolación, más que un referente adherido a la denotación o análogo fotográfico (Barthes [1982]1995: 38-39), proviene del sesgo o carga ideológica del texto. Una suerte de "trucaje" destinado a las élites, refuerza la idea de que "se sentían dueñas del país, pero al mismo tiempo lo despreciaban" (Almaraz 1969: 33), en una engañosa y homogénea visión de miseria y desolación que tiñen no sólo el paisaje sino a sus habitantes.

El concepto de *miseria* opera en estos textos como un índice (Guha 1997: 44), cuya función interpretativa es introducida por el texto, a partir de una serie de asociaciones: desolación, despoblamiento, esclavitud, resignación. La imagen fotográfica condensa así las ausencias y presencias de indios y mujeres. Salvo en la foto compuesta por el ferrocarril y un sendero por donde camina una sombra, las mujeres no aparecen. Allí se ve una figura borrosa y masculinizada por el texto. La borradura de indios y mujeres de la historia se hace así compatible con el advenimiento de un nuevo orden social y político donde la noción de "ciudadanía" adquirirá un tinte dominantemente eurocéntrico y mestizo, un paquete cultural de pedagogía colonial y civilizadora

que aherroja los cuerpos y las conciencias a un destino de anonimato colectivo. Asi advienen a la vida pública del estado y la política, multitudes anónimas y masificadas, vestidas invariablemente de terno y sombrero, en mímica subordinación al modelo ciudadano mestizo e ilustrado que desplegaba la élite, expresando su incontestable hegemonía (Berger 1980: 33-35).



Ilustración 1



Ilustración 2

Ilustración 3




Ilustración 5




Ilustración 7

La subordinación colonial/patriarcal en el "despertar"

El *Álbum* nos ofrece una estructura periodizada de la historia de Bolivia, donde una suerte de prehistoria (la etapa oligárquica posterior a la independencia) es sucedida por una sección en la que se ilustran los acontecimientos preparatorios de la revolución, que Fellman Velarde titula "el despertar". La sección comienza con una evidencia documental de la guerra del Chaco, de la cual se omite toda fotografía (pese a ser uno de los episodios más fotografiados de la historia de Bolivia) y la sucesión de gobiernos militares y reformistas que culminó con el colgamiento de Gualberto Villarroel en 1946. La posguerra se presenta con una fotografía en primer plano del presidente Busch, con un comentario en el que se destaca un decreto de su gobierno contra los grandes mineros

del estaño. Patiño, Hoschild y Aramayo. En la fotografía siguiente se muestra a Busch sentado y rodeado de sus ministros, entre los que se destaca la presencia de Paz Estenssoro y Walter Guevara Arce.

Hasta aquí, el liderazgo del proceso de cambios lo detentan varones mestizo-criollos de edad madura, emergentes de la guerra del Chaco. Una mujer aparece frente a la tumba de Busch (ilustración 8), como para confirmar el carácter de "viuda" o "deuda", único papel que parece corresponderle en el contexto del nuevo proyecto estatal. La columnata trunca que representa la vida y muerte del presidente suicida expresa un símbolo fálico que ordena el espacio en una totalidad patriarcal.

En la siguiente sección, dedicada al Movimiento Nacionalista Revolucionario, se destaca la foto de los masacrados de los campos de María Barzola (20 de diciembre de 1942), donde las mujeres figuran nuevamente como viudas y deudas de los mineros caídos (Ilustración 9). Todas las demás fotografías, hasta llegar al gobierno de Villarroel, mostrarán imágenes de multitudes y grupos dominantemente masculinos y mestizos, vestidos a la moda de la época, con ternos cruzados y sombreros de fieltro de ala ancha.

En el gobierno de Villarroel se destaca la organización del Primer Gran Congreso Indigenal de marzo de 1945 (Ilustración 10), y allí aparecen mujeres indígenas, de espaldas, cargadas con *awayus,* acercándose a saludar al jefe y a los organizadores del congreso. El ángulo de la cámara es contrapicado, las mujeres parecen estar pisando más abajo que el líder; el encuadre refuerza entonces la connotación de una actitud sumisa.

Mujeres de clase media, principalmente maestras, se muestran en una fotografía que evidencia la conspiración contra Villarroel, en la que se anuncia la declaratoria de una huelga salarial (Ilustración 11). Son los prolegómenos del 21 de julio de 1946, fecha en la que morirá asesinado el presidente, junto con varios de sus colaboradores. El despliegue de fotografías de los colgamientos ha circulado en muchos textos conmemorativos y pedagógicos, marcando el farol de la plaza Murillo como un espacio emblemático en el que se condensa la memoria colectiva (Halbwachs [1950]1997: 193-203).

En cuanto a la población indígena masculina, otra de las formas de su aparición es como muertos, cadáveres botados sin identidad ni rostro (como en "Masacre Campesinos, Masacre Obreros", Ilustración 12), o anónimos obreros cargando a sus muertos. El texto dice: "En carros basureros los cadáveres que no eran inmediatamente reclamados por sus familiares, son trasladados al Cementerio General por las fuerzas de carabineros. El último tributo del regimen a los mejores de entre los hijos de Bolivia, es una fosa común". Pero la imagen no muestra ni carabineros, ni carros basureros, y omite que los muertos son trasladados en frazadas por sus compañeros, justamente para evitar la fosa común[4] (Ilustración 13). Fellman parece echar mano de las fotos para acomodarlas como sea en un discurso previamente elaborado que muestra el oprobio del "sexenio", el período represivo y antipopular inmediatamente antecedente a la revolución. Más adelante aparecen nuevamente las mujeres, como "esposas, madres e hijas", declarándose en huelga de hambre por la libertad de sus familiares presos y confinados (Ilustración 14).



Ilustración 8



Ilustración 9

4. He analizado el significado de esta estrategia en "Historias Alternativas. Un ensayo sobre dos 'sociólogos de la imagen'" [1997], p. 73 y ss. en esta edición.




Ilustración 10



Ilustración 11



Ilustración 12



Ilustración 13

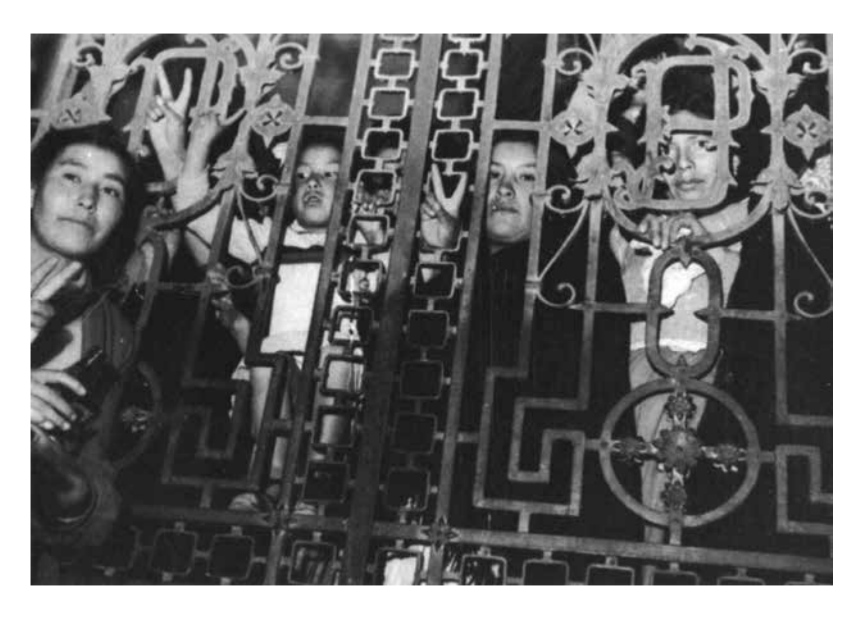




Ilustración 14

El pueblo en la insurrección y en los actos públicos del nuevo estado

A partir de esta sección se sucede un despliegue de imágenes de personajes individuales y colectivos, que participaron en el proceso insurreccional. Estos son, invariablemente, mestizos vestidos de terno o uniforme policial, ya sea con sombreros o cascos, y en la última fotografía de la serie (Ilustración 15), se ve a los dirigentes del MNR encabezando grandes grupos insurgentes, evidentemente urbanos y con las cabezas descubiertas; allí destaca la presencia del líder obrero Juan Lechín. Enseguida, la metonimia del opresor es una bota, tirada en medio de un suelo pedregoso, símbolo del ejército derrotado (Ilustración 16). En uno de los comentarios se menciona el balance de las jornadas: 1.200 muertos. Más adelante aparecen nuevamente las mujeres, apegadas a las listas de muertos y heridos, en busca de sus seres queridos, como si su único papel en el proceso insurreccional fuese el de madres o esposas (Ilustración 17).

Las imágenes del proceso de consolidación del gobierno de la revolución son aún más contundentes en la exclusión sistemática de indios y mujeres. Los caudillos mestizos e ilustrados (Hernán Siles Suazo, Víctor Paz Estenssoro) ocupan el centro de la escena, firmando decretos, llevados en hombros de la multitud, dirigiéndose a multitudinarias concentraciones con el símbolo de la victoria. En estas fotografías se produce una suerte de diálogo entre las multitudes mirando hacia arriba, en panorámicas picadas, y el líder de la revolución, de terno y corbata, en primer plano, en un encuadre contrapicado (Ilustraciones 18 y 19).

El centro del poder es ahora unipersonal, y el caudillo ata todos los significantes populares del hecho, entregándolos a una idea del país moldeada sobre el "mito de la pertenencia al mundo occidental". La foto exhibe una labrada cruz católica en primer plano, ante la cual Paz Estenssoro jura a la presidencia de Bolivia[5]. He señalado anteriormente que aquí se produce el *amarre metonímico* entre la revolución popular y

5. Ver p. 124, en esta edición.

el estado centralista, occidental y cristiano, que emergería como resultado paradójico de una insurrección indígena y popular (ver pp. 124, en esta edición). Las imágenes de concentraciones multitudinarias y masculinas se suceden, mostrando el júbilo del pueblo y la uniformización de los sujetos participantes del hecho revolucionario (Ilustración 21).

Más adelante, sobresale la imagen de dos personajes indígenas, en una misma página, el primero de rasgos y vestimenta andina, que eleva la mano derecha con la V de la victoria, y el otro un selvático, semidesnudo y adornado con plumas, que hace el mismo símbolo (Ilustración 22). El escenario de ambos sujetos es convencional y no alude a ningún espacio geográfico en particular. El indio altiplánico está de espaldas a una pared de piedra, al parecer urbana, y el selvático delante de una casa de adobe y calamina, con algo de vegetación (que no parece precisamente del trópico). La V de la victoria que exhibe el personaje oriental parece haber sido añadida sobre la foto[6].

Las viudas vuelven a aparecer luego, cuando se instalan los homenajes oficiales al presidente mártir Gualberto Villarroel y sus seguidores, junto a otro actor fundamental del proceso, el ejército (Ilustración 23). También una que otra mujer aparece entre las multitudes que festejan el primer 6 de agosto después de la revolución de abril (Ilustración 24). Y la aproximación sumisa de mujeres del campo, agachadas, cargadas de sus hijos, casi de rodillas para homenajear al caudillo, se vuelve a repetir, junto con la presencia de dirigentes indígenas anónimos en las ceremonias oficiales del nuevo estado (Ilustraciones 25 y 26). Las marchas y concentraciones rurales en las ciudades dejan ver una presencia más amplia de contigentes femeninos en las marchas, que invariablemente están encabezadas por varones (Ilustración 27). Del mismo modo, la presencia de mujeres cholas en las fiestas del palacio de Gobierno (Ilustración 29)

6. Este detalle me lo hizo notar Marco Arnez. En caso de evidenciarse el trucaje, el personaje habría estado elevando el puño, gesto que distingue a los comunistas y a otros grupos de izquierda. Nada raro, pues este tipo de representación (hacer posar indios en señal de adscripción a un proyecto político "revolucionario") es común a las elites de las ciudades andinas, desde tiempos coloniales hasta nuestros días.

revela una ciudadanía de "invitadas", convocadas, a discreción de los poderosos, a participar simbólicamente de los espacios de poder.

La presencia ornamental de los indios se deja ver también en los bailes y reuniones en las que Paz Estenssoro participa, en medio de elaborados *lluch'us* y ponchos, y vestido a veces con ellos (Ilustración 28), como si la sola aproximación física marcara un compromiso de conciencia ("Él y ellos piensan lo mismo"). Desde un punto de vista propio, el travestismo de Paz Estenssoro alude también a antiguas tácticas de hegemonía cultural indígena empleadas por los rebeldes en las movilizaciones insurgentes de 1771 en Pacajes y en la rebelión de Oruro (Thomson 2002:157-160). Pero los indios son aquí subsumidos, aparecen de espaldas o en posiciones subordinadas frente a la imagen central del caudillo.

La dualidad entre la élite mestiza gobernante, de carácter ilustrado y occidental, y la masa anónima de indios y cholas subordinadxs y convocadxs a una ciudadanía de segunda clase se refuerza en esta versión gráfica de la historia, que entroniza en el imaginario colectivo de la nación una versión eurocéntrica y culturalmente blanca de la identidad colectiva dominante. El mecanismo inicial fue la subsunción de esta población mayoritaria en una masa habitante de "misérrimas" aldeas rurales y suburbios urbanos. La noción de miseria trastroca a sujetos en objetos, resignadas y pasivas víctimas de un omnipotente poder externo, condenadas por el destino a carecer de iniciativa histórica y política propias (*agency*).



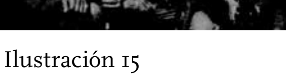


Ilustración 15



Ilustración 16





Ilustración 17



Ilustración 18 y 19





Ilustración 21





Ilustración 22





Ilustración 23



Ilustración 24

Ilustración 25









Ilustración 26

Ilustración 27





Ilustración 28

Los límites de la hegemonía movimientista

El potencial hegemónico del *Álbum de la Revolución* fue, al parecer, limitado. Se imprimieron veinte mil ejemplares, a costa del estado, y se los distribuyó en embajadas, bibliotecas, universidades y colegios públicos, así como entre los miembros de la antigua y la nueva élite en el poder. La imagen de país construida por los ideólogos del MNR se plasmó también en las películas y noticieros del recientemente fundado IBC (Instituto Boliviano de Cinematografía), que se pasaban en todos los cines de las principales ciudades y centros mineros. La prensa nacionalista y los periódicos de oposición, todos en manos de capas medias ilustradas, difundían también fotos que reforzaban esta imagen dominante. No obstante, la mayoría de la población no resultaba expuesta a estos mensajes, por la escasa difusión de la prensa y de los noticieros filmados. La iniciativa histórica y cultural (*agency*) de la población permaneció recluida en el tejido colectivo de los gremios y sindicatos de base, en el calendario de fiestas y ritos ancestrales que se realizaban en campos y ciudades y en las propias puestas en escena de la multitud, cada vez más consciente del impacto gráfico perdurable de las imágenes de prensa que la retrataban. Las floristas, por su parte, revelan que las mujeres fueron conscientes de la doble moral de la élite y de los persistentes dualismos que pervivieron en la sociedad boliviana posrevolucionaria[7].

La reconstitución de las divisiones de casta y la colocación de todos los elementos del nuevo estado en función de la reproducción de los privilegios de la casta criolla dominante puede verse como la otra cara de la hegemonía del proyecto nacionalista, que da reversa a todos sus postulados. Pero por otra parte, la resistencia cotidiana de la multitud, la irrupción de un imaginario y de una personalidad colectiva chola en las fiestas y mercados urbanos, tanto como en las movilizaciones sociales contemporáneas, muestran los límites de la

7. He citado sus palabras en "El mito...." p. 93, en esta edición.

hegemonía que proponía el *Álbum*. No sólo los grandes caudillos de la revolución fueron derrotados en las urnas, también la memoria de su supremacía cedió ante la abigarrada insurgencia popular de los años 1990. Cuando en junio del año 2001 se produce el deceso de Víctor Paz Estenssoro, dos días antes de la fiesta del Gran Poder, la alcaldía decreta duelo en el departamento y prohibe la realización de la fiesta. Los bailarines y prestes, que ya habían invertido mucho dinero en preparar la comida y trajes para el evento, se resisten a la prohibición y danzan a lo largo de toda la entrada, desafiando a las autoridades y rebasando al cuerpo policial que intentó detener a las comparsas[8]. Así, la muerte del caudillo se celebra o se conmemora con una ritualidad exuberante y chola que desafía los contenidos civilizatorios que se habían impuesto desde el estado.

Éste es tan sólo un ejemplo de las victorias simbólicas de la multitud abigarrada de gente cholo-indígena sobre la imagen dominante, occidental y masculina, que intentó construir el nacionalismo revolucionario a través de la fotografía, en el *Álbum de la Revolución*, u otras técnicas de reproducción mecánica que fueron usadas por el estado para afianzar esta imagen hegemónica a partir de los años 1950. El limitado y paradójico potencial hegemónico de esta imagen se revela también en la eclosión de prácticas y símbolos indígenas en las movilizaciones que se dieron en el campo y las ciudades bolivianas (principalmente La Paz y El Alto) entre los años 2000 y 2003 (Mamani Ramírez 2004). La asamblea indígena, los ponchos, whipalas y polleras, la organización colectiva y las redes de parentesco y vecindad marcaron las líneas de solidaridad e identificación simbólica de la población en rebelión, haciendo estallar en pedazos el espejo homogéneo de la modernidad masculina, eurocéntrica y cristiana que había intentado imponerse hegemónicamente sobre el imaginario colectivo de la nación. Asimismo, la prosa del *miserabilismo* se da la vuelta mostrando la riqueza simbólica y productiva de las y los oprimidos, con su

8. Me tocó atestiguar estos hechos como parte de la comparsa “Unión Comercial”, a la que me adscribí como bailarina por tres años en devoción al Tata Gran Poder.

exuberante producción de conocimientos agroecológicos, comidas comunitarias y armas de lucha indígenas. De esta manera las multitudes anhelan recuperar su condición de sujetas de la historia y dan por tierra con el destino de anonimato colectivo que el estado y los poderosos quieren para ellas.





Ilustración 29

Segunda Parte
En busca de una episteme propia

La universalidad de lo ch'ixi[1]

Desde hace tiempo he venido trabajando sobre la idea de que en el presente de nuestros países continúa en vigencia una situación de *colonialismo interno*. Y es en este marco que voy a hablar ahora sobre lo que llamo la sociología de la imagen, la forma como las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social. Nuestra sociedad tiene elementos y características propias de una confrontación cultural y civilizatoria, que se inició en nuestro espacio a partir de 1532. Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla.

Los discursos públicos se convirtieron en formas de no decir. Y este universo de significados y nociones no-dichas, de creencias en la jerarquía racial y en la desigualdad inherente de los seres humanos, van incubándose en el sentido común, y estallan de vez en cuando, de modo catártico e irracional. No se habla de racismo, y sin embargo en tiempos muy recientes hemos atestiguado estallidos racistas colectivos, en enero

1. Texto publicado como "Sociología de la imagen. Una visión desde la historia colonial andina" en *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón Ed., 2010, Buenos Aires.

del 2007 en Cochabamba, o en mayo del 2008 en Sucre, que a primera vista resultan inexplicables. Yo creo que ahí se desnudan las formas escondidas, soterradas, de los conflictos culturales que acarreamos, y que no podemos racionalizar. Incluso, no podemos conversar sobre ellos. Nos cuesta hablar, conectar nuestro lenguaje público con el lenguaje privado. Nos cuesta decir lo que pensamos y hacernos conscientes de este trasfondo pulsional, de conflictos y vergüenzas inconscientes. Esto nos ha creado modos retóricos de comunicarnos, dobles sentidos, sentidos tácitos, convenciones del habla que esconden una serie de sobreentendidos y que orientan las prácticas, pero que a la vez divorcian a la acción de la palabra pública.

Las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad. El tránsito entre la imagen y la palabra es parte de una metodología y de una práctica pedagógica que, en una universidad pública como la UMSA, me ha permitido cerrar las brechas entre el castellano standard-culto y los modos coloquiales del habla, entre la experiencia vivencial y visual de estudiantes –en su mayoría migrantes y de origen aymara o qhichwa– y sus traspiés al expresar sus ideas en un castellano académico.

Por otra parte, desde una perspectiva histórica, las imágenes me han permitido descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial. Un ejemplo de ello es el trabajo de Waman Puma de Ayala, cuya obra se desconoció por varios siglos, y hoy es objeto de múltiples estudios académicos. Su *Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno* es una carta de mil páginas, escrita hacia 1612-1615 y dirigida al Rey de España, con más de trescientos dibujos a tinta. La lengua en la que escribe Waman Puma está plagada de términos y giros del habla oral en qhichwa, de canciones y *jayllis* en aymara y de nociones como el "Mundo al Revés", que derivaban de la experiencia cataclísmica de la conquista y de la colonización. Esta noción del Mundo al Revés vuelve a surgir en la obra de un pintor chuquisaqueño de mediados del siglo diecinueve, que en su azarosa vida política como confinado y deportado, llegó a conocer los lugares más remotos del país y a convivir con poblaciones indígenas de las que

apenas se tenía noticia –como los Bororos en el Iténez o los Chacobos y Moxeños en las llanuras orientales. Para él, el Mundo al Revés aludía al gobierno de la república, en manos de bestias, que uncen a la gente de trabajo al arado de los bueyes (Rivera 1997). Ciertamente, Melchor María Mercado no conoció la obra de Waman Puma, que fue descubierta en una biblioteca en Copenhague recién a principios del siglo pasado. Esta idea tuvo que llegarle a partir de la tradición oral, quizás basada en la noción indígena de Pachakuti, la revuelta o vuelco del espacio-tiempo, con la que se inauguran largos ciclos de catástrofe o renovación del cosmos.

Mundo al Revés es una idea recurrente en Waman Puma, y forma parte de lo que considero su teorización visual del sistema colonial. Más que en el texto, es en los dibujos donde el cronista despliega ideas propias sobre la sociedad indígena prehispánica, sobre sus valores y conceptos del tiempo-espacio, y sobre los significados de esa hecatombe que fue la colonización y subordinación masiva de la población y el territorio de los Andes a la corona española.

Una primera idea es la de orden/desorden. Son varias las secuencias en que toca este tema. Al principio de la crónica, muestra diversos tipos de órdenes: el orden de las edades, el orden de las calles o distribuciones espaciales en los centros poblados, y el calendario ritual. A pesar de que adopta el calendario gregoriano, esta secuencia nos muestra el orden de las relaciones entre los humanos y el mundo sagrado, que acompaña tanto las labores productivas como la convivencia comunal y los rituales estatales. Pero luego de haber detallado los daños de la conquista, los abusos del corregidor y las brutales usurpaciones y daños perpetrados por la ambición del oro y de la plata, vuelve al tema del calendario, pero esta vez despojado de la ritualidad pagana. Así muestra un orden productivo no exento de ritualidad y devociones, en el que se suceden los meses y las labores y se enlaza el santoral católico con las rutinas del trabajo. Este orden se funda en la tierra y tiene nexos con el calendario ritual de las primeras páginas. De este modo, se pone en evidencia la centralidad de la comida y de la labor productiva en el orden cósmico indígena. En la crónica, este es un argumento contundente contra la

usurpación de tierras y la explotación laboral. Para convencer al rey de que debe poner orden y buen gobierno en sus colonias, exclama: "Con la comida se sirve a Dios y a su Majestad. Y adoramos a Dios con ella. Sin la comida no hay hombre ni fuerza" (p. 1027). La exposición del Calendario agrícola tiene pues un fin pedagógico: "Se le ha de ver y considerar de los pobres indios deste reino, mirando estos dichos meses todo los que coméis a costa de los pobres indios deste reino del Perú". Es pues, un adecuado cierre a la larga exposición de penurias, el mostrar los fundamentos de toda sociedad y de todo gobierno, en la labor productiva de lxs agricultorxs.

El calendario ritual que describió al principio se puede ver entonces desde otra perspectiva: su basamento es, de igual manera, el sostener una relación equilibrada con la tierra y con el orden cósmico representado por los astros, las montañas y los elementos. A pesar de que Waman Puma ha adoptado el calendario gregoriano que comienza en enero y termina en diciembre, en todo este ciclo se asienta la ritualidad estatal, y el orden del buen gobierno. Este sentido del bien común se basa en múltiples relaciones: de los humanos con la naturaleza, de las familias con la comunidad, y de las comunidades con sus autoridades y con el Inka. El conjunto de relaciones obedece a un orden cósmico, en el que dialogan de modo sucesivo y cíclico los gobernantes, los gobernados, y la tierra que los nutre. En contraste con la obsesión monotemática de los conquistadores con los metales preciosos, que narrará en los siguientes capítulos, aquí destaca la diversidad de objetos sacrificiales y la precisión de sus relaciones con el espacio o el momento particular de la ofrenda.

La descripción del orden espacial tiene también un fin aleccionador y contrastivo. Las jerarquías se expresan en una forma de ocupar el espacio que distingue las edades y los sexos en una estructura de mayor a menor prestigio y reconocimiento. Estas jerarquías se expresan en las "calles", ocupadas por distintos estratos de hombres y mujeres, que funcionan como un espejo de la jerarquía social. Veamos el ordenamiento del espacio de las mujeres. En la "primera Calle", el sitio de mayor jerarquía, se encuentra una Awacoc Warmi (mujer tejedora) de treinta y tres a cincuenta años.

La segunda "calle" es ocupada por mujeres mayores de cincuenta años, la tercera por las viejas de ochenta y la cuarta por las tullidas y enfermas que, como hemos visto en el mes de agosto, cumplían funciones rituales que las colocaban por encima de las jóvenes casaderas. La Quinta calle es entonces el lugar de las solteras, hasta los treinta y tres años. Hay aquí una valoración positiva de la experiencia y del trabajo, que contrasta radicalmente con el culto a la juventud y a la belleza, propia de la sociedad invasora. Sin embargo, el texto muestra una serie de conceptualizaciones peyorativas hacia las mujeres mayores. Así, a las de cincuenta años "Les llamaban vieja, viuda, promiscua (...) no tenía caso de ellas". Y sin embargo, "eran respetadas como viejas honradas, y tenían cargo de las doncellas y acudían en otras mitas y obligaciones" (p. 192). La valoración por el trabajo contrasta con la mendicidad y el desprestigio asociados a la situación colonial. Sobre las mujeres de ochenta años, de la tercera calle, dice: "Y así no tenían necesidad de limosna las dichas viejas y huérfanos que no podían: antes las dichas viejas daban de comer y criaban a los niños huérfanos" (p. 195). En tanto que ahora: "No hay quien haga otro tanto por las mozas y mozos y viejas que aún pueden trabajar. Por no abajar el lomo, se hacen pobres; mientras pobre, tiene fantasía y se hace señor. Y no lo siendo, de pichero se hace señora, doña y así es mundo al revés" (p. 195).

Todos los órdenes expuestos se concentran en mostrar la organización temporal y espacial de la sociedad indígena, entendida como un orden justo y un "buen gobierno". La intención argumentativa y crítica se hace visible comparando unos dibujos con otros, explorando los contrastes y paralelismos, la reiteración de estilos compositivos y la organización de series. En cierto sentido, ya este ejercicio fue realizado por Rolena Adorno, al analizar las líneas divisorias internas de los cuadros, destacando los valores significativos de la derecha y la izquierda, el arriba y el abajo, el uso de las diagonales y de los espacios centrales, para argumentar que allí se esconde una suerte de inconsciente andino y una concepción indígena del espacio. Sin embargo, a mí me deja insatisfecha la aproximación estructuralista o semiótica que suele hacerse de su obra, tanto como la idea de su alteridad indígena. De manera más bien arbitraria, aplico a estos dibujos nociones anacrónicas, tomadas del

cine, como la de secuencia o la de "flash back", porque ello me permite explorar otras aristas, hipotéticas, de su pensamiento: ya sea en contraposición o como complemento al lenguaje escrito, estas ideas parecen apuntar a la comprensión, a la crítica y sobre todo a la comunicación de lo que él ve como los rasgos fundamentales del sistema colonial. En este sentido, considero que en sus dibujos hay elementos conceptuales y teóricos que se transforman en poderosos argumentos críticos. Y ellos apuntan a la imposibilidad de una dominación legítima y de un buen gobierno en un contexto colonial, conclusión que podría fácilmente extrapolarse a las actuales repúblicas andinas.

Si retornamos a la imagen de la tejedora prehispánica, el comentario es elocuente, y en él se vuelve a tematizar el nexo entre explotación laboral y desorden moral. Entre el tejido como señal de madurez y prestigio y la coacción a manos del cura doctrinero media un abismo, y si sólo contemplamos las dos últimas imágenes, este significado se pierde. La colonización de la esfera laboral podría equipararse con la maquila moderna. Una conceptualización del trabajo como castigo atraviesa el pensamiento occidental, desde la Biblia hasta las ideas de pensadores marxistas como Enrique Dussel. Pero si hacemos un "flash back", si recuperamos la noción de convivencia entre naturaleza y seres humanos expresada en el orden de las calles y de los rituales calendáricos, aun a pesar de sus jerarquías y patriarcalismos, estamos ante una crítica mucho más severa y profunda a la explotación laboral, que se definiría ya no como extracción de plus trabajo sino como afrenta moral y un atentado contra la dignidad humana.

Un segundo ejemplo de esto que podríamos llamar la teoría iconográfica sobre la situación colonial, puede apreciarse en una escena del corregimiento, en la que los allegados y serviciales, sentados en la mesa del Corregidor, beben y comen en abundancia, mientras que el personaje del primer plano recoge en una bolsa los restos de la comida. Se trata de un indio adulto, no de un niño, puesto que las cabezas y los cuerpos de los sentados a la mesa se han representado en forma desproporcionada. Hay aquí una conceptualización indígena de la noción de opresión. En lengua aymara y qhichwa no existen palabras como opresión o explo-

tación. Ambas ideas se resumen en la noción (aymara) de "jisk'achasiña" o "jisk'achaña": empequeñecimiento, que se asocia a la condición humillante de la servidumbre.

La humillación y el desorden van de la mano: el mundo al revés trastoca las jerarquías, pone a los serviles en condición de mandones, y traza rutas ilegítimas de ascenso social. En el texto, Waman Puma habla de jerarquías naturales, de preservar las distancias entre lo alto y lo bajo, lo superior y lo inferior. Parece haber internalizado el discurso racial español, pero a la vez revela la existencia de un orden jerárquico prehispánico, al que representa como más legítimo. No obstante, la imagen de un indio empequeñecido ante sus iguales traza el itinerario psicológico de la dominación. La condición de pequeñez social, y la actitud de "abajar el lomo", resumen el trasfondo moral de la penuria colonial. Más que las penas físicas, es el despojo de la dignidad y la internalización de los valores de los opresores lo que, al igual que en Frantz Fanon, hace de Waman un teórico de la condición colonial.

Otro aporte al conocimiento de los fundamentos coloniales de la sociedad, se revela en el hecho de que las relaciones que inaugura se fundan en una imagen primigenia: la condición no-humana del otro. Desconocimiento y negación que, como lo ha mostrado Jan Szeminski, no eran privativos de la mirada española sobre los indios, pues también éstos llegaron a considerar como no humanos a los recién llegados. La visión de la radical alteridad española ante los ojos indígenas se plasma en otro dibujo, que pertenece a la serie de la Conquista. El adelantado Candia, que según Waman Puma se habría entrevistado con el Inka,[2] sostiene el siguiente diálogo:

Wayna Qhapaq: "¿kay quritachu mikhunki? (¿Este oro comes?).

Candia: "Este oro comemos".

Lo que sigue es un juego de estereotipos y representaciones fantasiosas: En España, este encuentro revelará la existencia de un imperio de leyenda, en el que las alfombras, la ropa, los emblemas y los utensi-

2. En realidad, Candia apareció en los Andes en 1527, enviado por Pizarro, quien al recibir sus noticias retornó a España para montar una expedición guerrera, asegurada como estaba la existencia de metales preciosos en el imperio andino.

lios son de puro oro. Años más tarde, muerto el Inka Wayna Qapaq y envuelto el reino en una guerra de sucesión entre Atawallpa y su hermano Huáscar, los conquistadores, con Pizarro y Almagro a la cabeza, se preparan para la emboscada sobre el Inka Atawallpa. Pero ya éste había tenido noticia de ellos, y Waman Puma destaca la duda y el espanto que producen los extranjeros: "Como tuvo noticia Atawallpa Inka y los señores principales y capitanes y los demás indios de la vida de los españoles, se espantaron de que los cristianos no durmiesen. Es que decía porque velaban y que comían plata y oro, ellos como sus caballos. Y que traía ojotas de plata, decía de los frenos y herraduras y de las armas de hierro y de bonetes colorados. Y que de día y de noche hablaban cada uno con sus papeles, quilca. Y que todos eran amortajados, toda la cara cubierta de lana, y que se le parecía sólo los ojos. (...) Y que traían las pijas colgadas atrás larguísimas, decían de las espadas, y que estaban vestidos todo de plata fina. Y que no tenía señor mayor, que todos parecían hermanos en el traje y hablar y conversar, comer y vestir. Y una cara sólo le pareció que tenía, un señor mayor de una cara prieta y dientes y ojo blanco, que éste sólo hablaba mucho con todos" (p. 354).

Hablando de noche con sus papeles, amortajados como cadáveres (por sus barbas), dotados de atributos sexuales enormes y contrahechos y comedores de oro y plata, la corporeidad de los intrusos toca las fronteras de lo no humano. Pero sus formas de relación no son menos incomprensibles: el que manda no tiene símbolo alguno que lo distinga, tan sólo el hablar "mucho con todos", lo opuesto al mando silencioso y simbólico del Inka. La extrañeza, el estupor y la idea de un cataclismo cósmico parecen estar en el fondo de la impotencia que se cierne sobre los miles de soldados del Inka, que no pudieron vencer a un ejército de apenas ciento sesenta hombres, con armas y animales que nunca habían visto. En un momento posterior, el cerco de los Inkas rebeldes, al mando de Manco Inka, sobre el Cusco, introduce nuevos matices en el discurso aculturado de Waman Poma. Según él la intervención de la Virgen María y del poderoso Santiago mataindios, que de inmediato se asocia con el temible Illapa, dios del rayo, habrían dado la victoria a los sitiados. Pero en el dibujo las ideas fluyen de un modo más sutil. Si

ha elegido representar a ambos, el español y el Inka, en una posición simétrica, con Candia de rodillas y el Inka sentado, en una conversación aparentemente amigable y horizontal, el texto del diálogo insertado en el dibujo introduce una disyunción y un conflicto. El oro como comida despoja al visitante de su condición humana y sintetiza el estupor y la distancia ontológica que invadió a la sociedad indígena. Ésta es una metáfora central de la conquista y de la colonización. Su vigor nos permite dar un salto, del siglo dieciséis hasta el presente, de la historiografía a la política, para denunciar y combatir los alimentos trastrocados en oro, las semillas como pepitas de muerte y la perdición humana como una herida a la naturaleza y al cosmos.

Pero las lecturas historicistas, las apreciaciones basadas en ideas de "autenticidad" y autoría han hecho aun más daño a esta obra. Hay una enorme cantidad de estudiosos que se han propuesto mostrar las falsedades e invenciones del cronista, su uso de otros textos y la imprecisión de muchos de sus datos y personajes. El caso de Candia es elocuente: nunca se entrevistó en realidad con Wayna Qapaq, y no fue él sino Pizarro quien viajó a España con el oro del Inka. La visión estrecha de la crítica académica ha pasado así por alto el valor interpretativo de la imagen, atenida a la noción de "verdad histórica", que salta por encima del marco conceptual y moral desde el cual se escribe o dibuja, desdeñando el potencial interpretativo de esta postura.

Lo mismo ocurre con la representación de dos ejecuciones famosas: la muerte de Atawallpa en 1533 y la de Tupaq Amaru I en 1570. Los dibujos de ambos episodios son casi idénticos: el Inka legítimo y el Inka rebelde de Willkapampa yacen echados, orientado su cuerpo en el mismo sentido, mientras un español les cercena la cabeza con un gran cuchillo, en tanto que otro lo sujeta por los pies. Ya sabemos que Atawallpa no murió de esta manera, pues fue sometido a la pena del garrote. En el caso de Tupak Amaru I la representación es más fiel, y la cercanía vivencial al cronista más evidente. Pero el que proyectara esta visión hacia la conquista y la muerte de Atawallpa no se justifican por falta de fuentes. ¿Puede acaso sostenerse que Waman Puma se basó en versiones falsas, que fue víctima de la desinformación o la ignorancia?

Tratándose de personajes tan importantes, ¿no amerita este "error" algo más que una corrección o puntualización historiográfica?

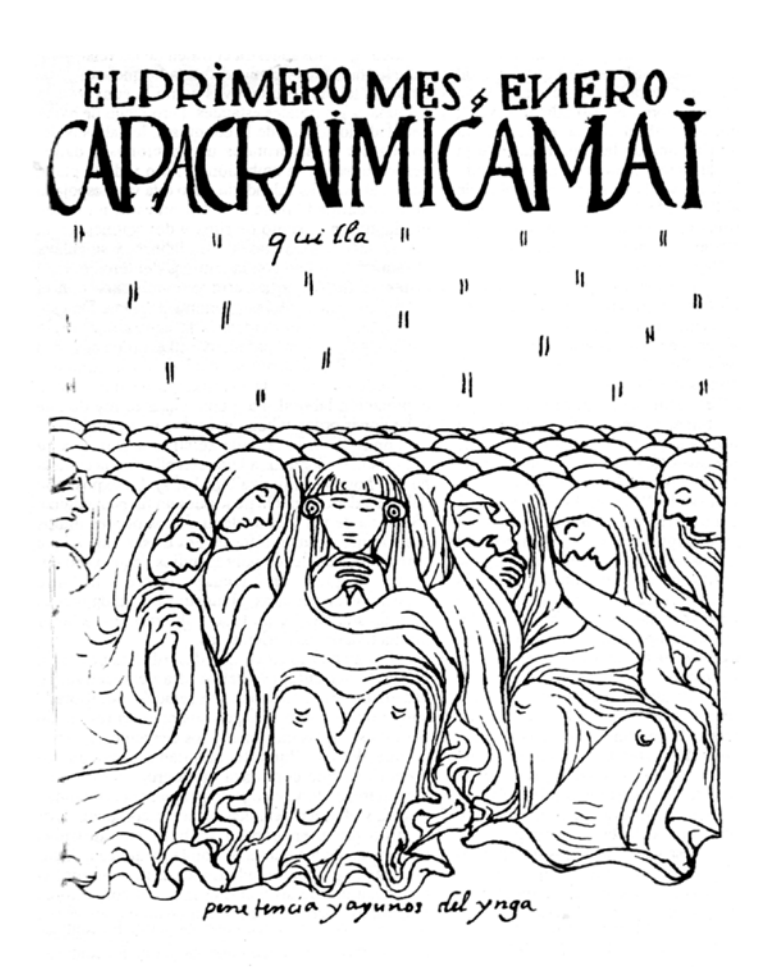
La similitud de ambas figuras induce de modo natural a un "efecto flash back", que nos permite ver en ellas una interpretación y no una descripción de los hechos. La sociedad indígena fue descabezada. Esta imagen se enraíza en los mitos de Inka Ri (cuya cabeza crece bajo la tierra, hasta que un día se unirá al cuerpo), que aún hoy se cuentan en comunidades del sur del Perú. Es entonces una percepción moral y política de lo ocurrido: la privación de la cabeza, tanto como el destechado de una casa, o el corte del cabello, son considerados en las sociedades andinas como ofensas máximas, producto de enemistades irreductibles. Es precisamente esta radicalidad destructora la que hace de metáfora del hecho social de la conquista y la colonización. La ironía del "Buen Gobierno" acentúa la intención argumentativa y se devela en los juicios vertidos por escrito. "¿Cómo puede sentenciar a muerte al rey ni al príncipe ni al duque ni al conde ni al marques ni al caballero un criado suyo, pobre caballero desto? Se llama alsarse y querer ser más que el rey" (p. 419).

Pero, a diferencia de Atawallpa, que murió solo, rodeado de españoles, el Tupac Amaru I es llorado por los indios, y son sus exclamaciones en qhichwa las que explicitan esa enemistad sin tregua: "Ynga Wana Cauri, maytam rinqui? Sapra aucanchiccho mana huchayocta concayquita cuchon?" (Inka Wana Cauri, ¿donde te has ido? ¿Nuestro enemigo perverso te va a cortar el cuello a ti, que eres inocente?). Juicio ético e interpretación histórica señalan así los contornos de una mirada al pasado, capaz de "encender la chispa" de rebeldías futuras, pues "ni los muertos estarán a salvo del enemigo si éste triunfa" (Benjamin).

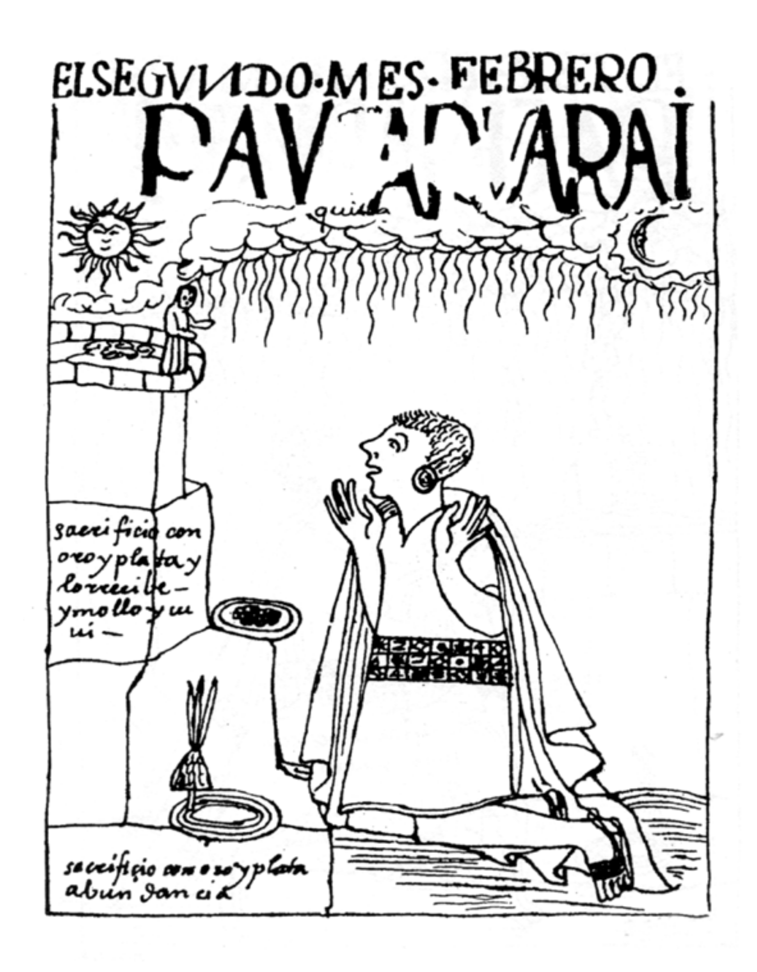
Esta visión sombría y premonitoria, que se expresará históricamente en la gran rebelión de 1781 (Tupaq Amaru II, Tupaq Katari y otras figuras emblemáticas de esa continuidad interrumpida) puede aún contrastarse con la imagen del Indio Poeta y Astrólogo, aquel que sabe cultivar la comida, más allá de las contingencias de la historia.

Éste es un poeta, en el sentido aristotélico del término: creador del mundo, productor de los alimentos, conocedor de los ciclos del cosmos. Y esta poiesis del mundo, que se realiza en la caminata, en los kipus que

registran la memoria y las regularidades de los ciclos astrales, se nos figura como una evidencia y una propuesta. La alteridad indígena puede verse como una nueva universalidad, que se opone al caos y a la destrucción colonial del mundo y de la vida. Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce.



ENERO
En enero (Qapaq Raimi Killa, Festejo de los señores), mes de descanso, se ofrenda el propio cuerpo, con ayunos y peregrinaciones a los lugares sagrados (p. 210).



FEBRERO

En febrero Paucar Warai Killa (mes de vestirse con ropa preciosa), “sacrificaban gran suma de oro y plata y ganados a las dichas wakas, sol, luna, estrella y waca willka que estaban en los más altos cerros y nieves” (p. 213). El dibujo muestra, además, las conchas de mullu y los cuies, como acompañamiento de los metales preciosos.



MARZO

En marzo (Pacha Puquy, mes de la maduración de la tierra) llega el tiempo de agradecer por los primeros frutos, con el sacrificio de llamas negras (p. 214).



ABRIL
Abril es mes de regocijo y de rituales estatales. Camai, Inka Raimi (descanso, festejo del Inka): Cantos a las llamas y a los ríos, banquetes públicos y juegos, que congregan en el Cusco a invitados de toda la extensión del imperio (p. 217).



MAYO

Mayo (Jatun Kusqui, mes de cosecha) destaca la centralidad de la comida en el calendario ritual: la gran búsqueda se refiere a las illas, piedras que representan el poder genésico de la tierra y su fertilidad. Y el dibujo reitera la abundancia y el movimiento coordinado del traslado de la cosecha a los depósitos comunales o estatales (p. 219).



JUNIO

Junio (Jawkay Kuski) es la pequeña fiesta del Inka: época en que las autoridades deben visitar “a los oficiales y a los comunes indios deste reyno, para que en el rreyno ayga abundancia de comida, para que se sustenten unos y otros, así pobres como ricos, hande comer todos” (p. 221).



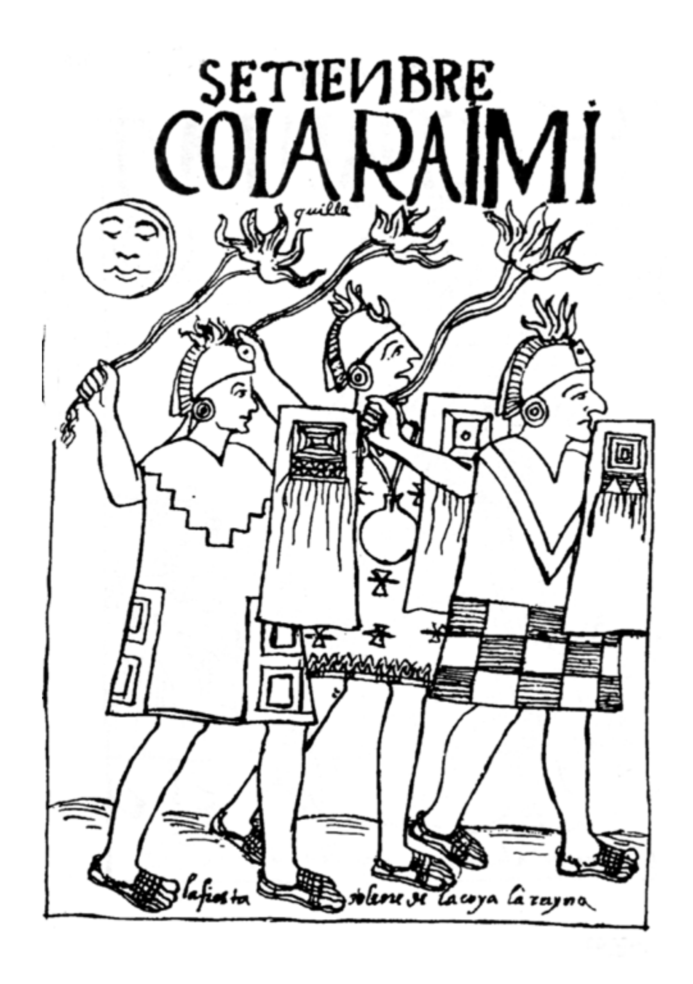
JULIO

En Julio se distribuyen las tierras (Chacra Conacuy) con grandes ofrendas y sacrificios, Waylla Wiza, el especialista ritual, se asemeja a los yatiris contemporáneos, que queman las misas desde fines de Julio (p. 223).



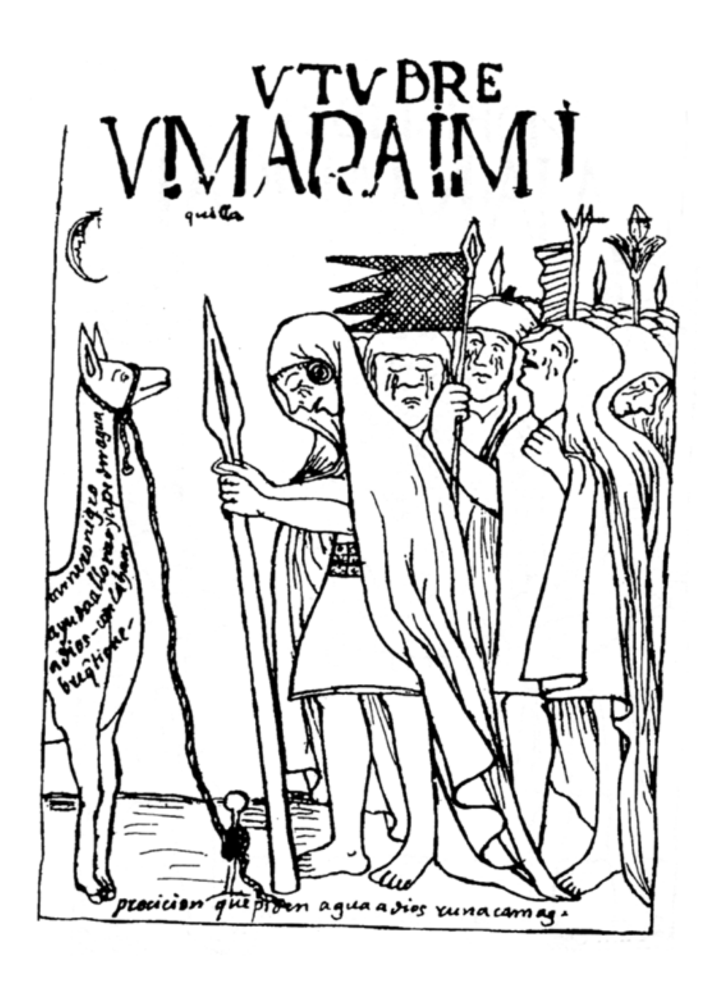
AGOSTO

Agosto (mes de romper tierras, Chacra Yapuy Killa). La imagen representa la siembra ritual, y la imagen de una mujer enana y jorobada revela la importancia ritual que tienen los defectos corporales, para convocar la fertilidad y ordenar el mundo caótico del manqhapacha. Era un mes de ritualidad generalizada, en todas las comunidades, y los cantos, comida y bebida acompañaban el momento festivo de la siembra (p. 225).



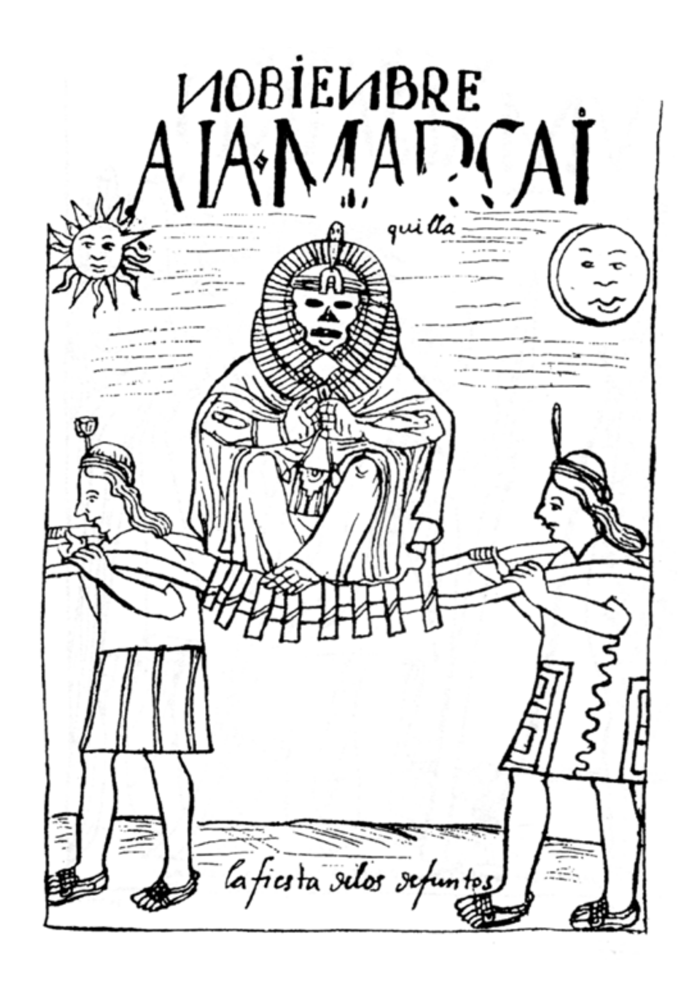
SEPTIEMBRE

Septiembre, Coia Raimi, fiesta de la reina, fiesta de los planetas y estrellas, porque la Coya es reina del cielo. Pero es también mes de enfermedades y pestilencias, enfermedades de la tierra, que se combaten por medios rituales (p. 227).



OCTUBRE

Octubre es el ritual de llamar a la lluvia. Uma Raimi Killa. “Carnero negro ayuda a llorar y a pidir agua a dios con la ambre que tiene, sacrificio de llamas blancas y a los negros los hacían llorar de sed y hambre para llamar ala lluvia” (p. 229).



NOVIEMBRE
Noviembre, mes de los muertos, Aya Markai Killa, la ofrenda se realiza esta vez a los antepasados difuntos, que salen de sus tumbas y acompañan las fiestas y comilonas de los vivos (p. 231).



DICIEMBRE
El ciclo se cierra con la gran fiesta del Sol (Qapaq Raimi) de Diciembre, quizás el momento de mayor concentración del poder simbólico estatal, en el que se entierra cantidad de oro, plata, sacrificios animales y humanos (p. 233).



PRIMERA CALLE. AWACOC WARMI

"Fueron de edad de treinta y tres años, se casaban; hasta entonces andaban vírgenes y doncellas" (p. 190).



PADRE QUE HAZE TEJER ROPA
POR FUERZA A LAS YNDIAS

deciendo y amenazando questá amanzibada y le da de palos y no le paga / dotrina (p. 535).

"Cómo los dichos padres de las dotrinas hilan y texen, apremian a las biudas y solteras, deziendo questá amancebada con color de hazelle trabajar sin pagalle. Y en ello las yndias hacen grandes putas y no ay rremedio."



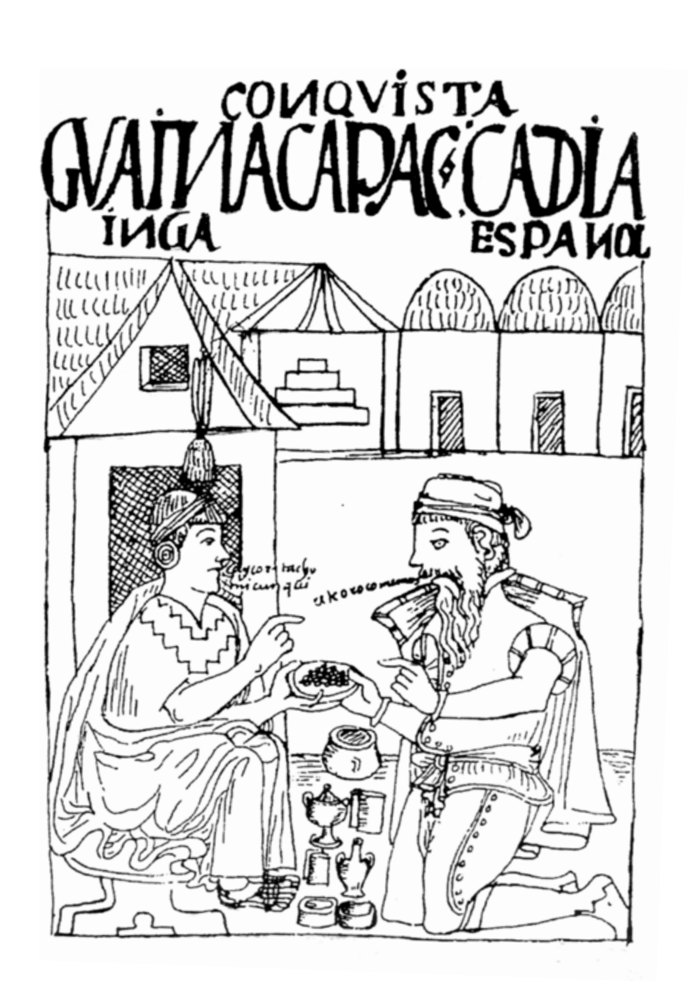
PADRES. FRAILE DOMINICO MUI COLERICO

y soberbioso que ajunta solteras y biudas, deziendo que están amancebadas / Ajunta en su casa y haze hilar, texer rropa de cunbe [tejido fino], auasca [corriente] en todo el reino en las doctrinas (p. 611).

“Los dichos reverendos frailes son tan brabos y soberviosos, de poco temor de Dios y de la justicia, el qual en la dotrina castiga cruelmente y se haze justicia. Todo su oficio es ajuntar las doncellas y solteras y biudas para hilar y texer ropa... Y ancí de tanto daño se ausentan los indios y las indias de sus pueblos.”



CORREGIMIENTO
QUE EL CORREGIDOR CONVIDA
en su mesa a comer a gente vaja, indio mitayo, a mestizo, mulato y le honrra / mestizo / mulato / yndio tributario /corregidor / Brindis … señor curaca / apo, muy señor, noca ciruiscayqui" (Señor, muy señor, yo te voy a servir) / Provincias (p. 468).



CONQUISTA. GUAINA CAPAC INGA
CANDIA, ESPAÑOL
Cay coritachu micunqui (¿Este oro comes?) /
Este oro comemos /
En el Cusco (p. 343).



CONQUISTA
Cortanle la cavesa a Atagualpa Inga Uman Tauchun / Murió Atahualpa en la ciudad de Caxamarca.



BUEN GOBIERNO
A topa amaro le cortan la cavesa en el cuzco.

INDIOS
ASTROLOGO · PVETA Q̃ SAVE

del ŕecuo del sol y dela luna y clip y de estrellas y cometas ora domingo y
de los quatro mundo para comida

mes y año y vientos del senbrar la desde antiguo

astrologo

q̃los

Pensando desde el Nayrapacha: una reflexión sobre los lenguajes simbólicos como práctica teórica[1]

En el territorio de lo que hoy es Bolivia, el término *desarrollo* ha circulado por casi seis décadas, y si consideramos a su antecesor, el "progreso", podemos extender ese período hasta fines del siglo dieciocho. En el curso de la historia moderna, ¿qué han significado estas palabras para los habitantes originarios del territorio andino? Es desde el punto de vista indígena, y especialmente desde el punto de vista del idioma y la cultura aymara –que practica cerca de dos millones, o la cuarta parte de la población boliviana– que voy a intentar expresar en estas páginas, la profunda inquietud y doble conciencia que estas nociones proyectan sobre nuestra gente, incluyendo a alguien como yo, que pertenezco a una clase media mestiza de origen aymara, con acceso a la educación superior y con una trayectoria cosmopolita.

La palabra desarrollo y la palabra progreso son prácticamente inexistentes en la lengua aymara. El término *sarnaqaña* –vivir, desenvolverse, o caminar por la vida– podría pensarse como una aproximación o equivalente metafórico. Como idioma aglutinante, el aymara tiene operaciones sintácticas específicas que permiten que un mismo término tenga varios significados, de acuerdo a los contextos de enunciación y a los sufijos que se le adhieran. La existencia de una raíz y el uso de sufijos que modifican sus conceptos ideográficos otorga a las palabras significados fluctuantes y permite la creación de muchas combinaciones y variaciones en la forma de hablar y en los modos retóricos del discurso.

1. Publicado en *Pensares y Quehaceres,* No. 9, marzo 2010, México D.F.

Se da también a través de este mecanismo una serie de estrategias retóricas de interpelación, destinadas al convencimiento.

Una forma rápida de establecer el campo semántico de una palabra es considerar su forma oracional más simple. Así, el verbo *saraña* quiere decir ir, desplazarse o caminar en el sentido literal. En uno de sus polos, la idea de desplazamiento se opone a la de la acción sedentaria, como en la palabra *luraña*: hacer, producir, crear bienes materiales. Pero en el otro polo, ambas ideas se complementan. En otros términos, la distribución suplementa a la acción productiva, y de modo muy concreto: los resultados de la producción sedentaria no solo se realizan en el consumo directo, sino que encuentran su expresión social más acabada en la distribución o el intercambio. Es precisamente esta relación de equilibrio y dinamismo la que se encuentra entre el mundo de los cuerpos u objetos materiales, y el mundo de los significados culturales y espirituales. Ninguno puede entenderse de veras, sin referencia al otro.

Estos cuatro términos (alma/cuerpo, hacer/andar) se integran simétricamente en la organización espacial y simbólica del *tari* o tejido ritual, una suerte de microcosmos en el que se preparan las ofrendas a las deidades de la tierra y las montañas, que son luego quemadas en las *apachitas* o lugares sagrados por miles de familias aymaras y mestizas del campo y las ciudades andinas de Bolivia. El calendario de estos rituales sigue un movimiento cuatripartito a través del cual se retorna al punto inicial pero al mismo tiempo se lo trasciende. Para una lógica binaria de sentido común, ésta sería una contradicción de términos. La ideología capitalista de la modernización ha impuesto la noción de un "tiempo lineal y vacío" y al mismo tiempo ha convertido a los productos del trabajo humano, y a éste mismo, en objetos de uso fetichista (cfr. Anderson 1983, Marx [1894] 1966). Esto se ha tornado en una trampa u obstáculo epistemológico: una piedra en el camino del entendimiento intercultural. Sin embargo, algunos pensadores europeos, más bien marginales –como Ernst Bloch en Alemania y Maurice Halbwachs en Francia–, han planteado ideas como la "conciencia anticipatoria", las "contradicciones diacrónicas",

o la "memoria espacial colectiva", que operan como puentes de diálogo con los conceptos aparentemente exóticos e idiosincráticos de la filosofía aymara del tiempo/espacio (cfr. Bloch [1959]1977, Halbwachs [1950]1997).

El postular la universalidad (potencial) de dichas ideas puede convertirse en una manera de andar por los caminos de una suerte de conciencia del borde o conciencia fronteriza, un enfoque que he bautizado como la epistemología *ch'ixi* del mundo-del-medio, el *taypi* o zona de contacto que nos permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista, utilizar y al mismo tiempo demoler la razón instrumental que ha nacido de sus entrañas.

Las dimensiones espacio/temporales están también muy claras en el significado de la crucial noción filosófica de *pacha* (cosmos, espacio-tiempo) que resulta ser la bisagra articuladora de una serie de conceptos simétricos y estructuras espaciales cuatripartitas que se convierten en modelos o metáforas para el ordenamiento de la vida social y del espacio público. Vale la pena anotar que la búsqueda de simetría no es sólo una operación formal o estética. Forma claramente un puente entre la experiencia vivida por personas y comunidades concretas, y un amplio abanico que significados geográficos y geométricos que forman marcos conceptuales duales. *Pacha*[2] es al mismo tiempo un concepto abstracto de naturaleza metafórica e interpretativa, y una herramienta práctica para caminar en el aquí-ahora de lo cotidiano. La sintaxis de la cultura aymara es entonces una suerte de desplazador semiótico que crea un método de traducción e integración de entidades presentes y futuras que pueden ser incluso ajenas a la cultura. Así, Jesucristo, el Desarrollo, la Democracia, la Historia y otras figuras son permanentemente integradas en las estructuras dinámicas de la cosmogonía aymara, y por lo tanto se convierten en parcelas de una forma multipolar más amplia, que revierte el carácter unitario y totalizador de esas palabras, y al hacerlo, borra sus letras mayúsculas. Para dar un ejemplo: la figura de cristo

2. *Pacha* es un concepto dual: *pä* (dos), *cha* (fuerza, energía). En esta dualidad reside su dinamismo y su capacidad de transformación y regeneración.

y de varios santos y vírgenes del panteón católico entre las deidades que invocan los *yatiris* aymaras, indica que ellos han sido absorbidos en la multiplicidad de espacios/entidades sagradas, encajando así en la lógica aymara de complementariedad, suplementación y oposición dialéctica. Mi hipótesis es que algo similar ha ocurrido con la idea de desarrollo. Se ha convertido en una serie de símbolos o *illas* de la "vida civilizada". Lamentablemente, los menos atractivos de ellos (construcciones de ladrillo, plazas pavimentadas, amplificadores de sonido, comida chatarra) están hoy día presentes en casi cualquier pueblo o municipalidad rural de la región aymara-qhichwa del altiplano y valles. Es por eso que resulta tan difícil un cambio de paradigma en el tema del desarrollo, ya que toda intervención tiende a reforzar el modelo (colonial) preexistente.

Caminar, conocer, crear

Tanto en aymara como en qhichwa, lo abstracto y lo concreto coexisten estrechamente y a veces son expresados por el mismo término. El nivel de abstracción se relaciona a menudo con un juego de pares opuestos y complementarios. En la siguiente figura se puede ver a un hombre que es al mismo tiempo caminante, filósofo, científico (la astrología era una ciencia en su época), pero además es un agricultor que siembra la comida. Agarra en su mano izquierda un *kipu* que consiste en hilos de lana de colores, anudados de distintas maneras, usados ampliamente desde tiempos pre incaicos para registrar eventos, productos, población, así como otros usos rituales y cabalísticos aún poco estudiados. La coexistencia simétrica del sol y de la luna muestra la naturaleza alegórica del dibujo. Lo mismo puede decirse de la coexistencia del acto de producción de comida (*luraña*), con la búsqueda itinerante de conocimiento y de significado (*sarnaqaña*).

Para decirlo con más precisión, una chacra de papas podría verse como un "hecho social total" (Mauss [1924]1979, Spedding 1997). No sólo es un espacio productivo; es también un espacio de construcción

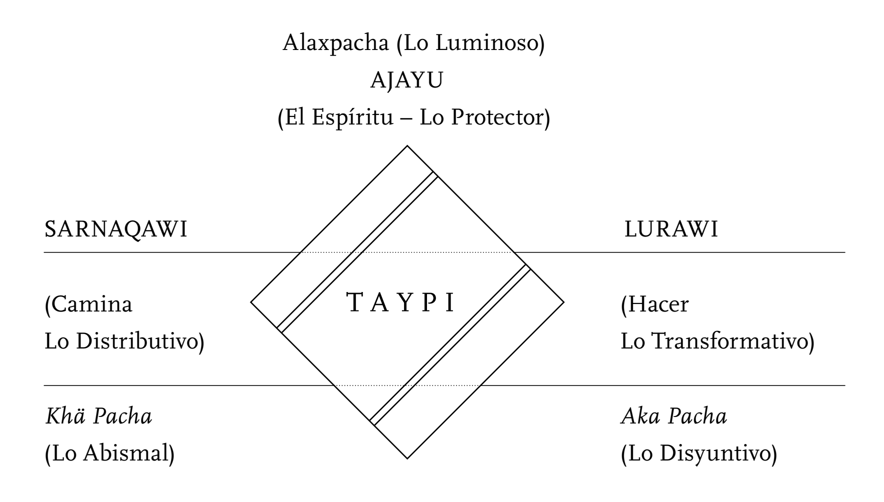
activa del orden social-comunal, así como *sayaña* sagrada que conecta el macrocosmos con el microcosmos, permitiendo que se renueve el orden del mundo a través del ciclo ritual estacional que organiza la producción de alimentos.



Figura 1. *"Indio, astrólogo, poeta que sabe del ruedo del sol y de la luna, eclipse, estrellas, cometas y hora, domingo, mes y año y de los cuatro vientos para sembrar la comida, desde antiguo" (p. 883).*

A la par que muchas comunidades indígenas y campesinas del mundo, y dentro de una amplia gama de variaciones formales, la cosmogonía aymara toca sin duda un tema más universal, que es de particular urgencia en el mundo de hoy: la íntima relación entre la

vida humana y la pluralidad de seres (vivos o no vivos) que existen en el inconmensurable cosmos: animales y plantas, sustancias, sitios y paisajes, rocas y metales, el cielo y sus miríadas de mundos, las profundas oquedades y ríos subterráneos del desconocido interior del planeta. La especificidad de la interpretación aymara de estas relaciones merece algo más de atención, debido a sus implicaciones epistemológicas para el debate cultura-desarrollo. Una idea general que atraviesa la mayoría de apreciaciones externas de sentido común sobre la filosofía aymara es la del dualismo. Como en el caso de la oposición yin/yang en la filosofía China, hay sin duda una búsqueda de simetría en la idea que está detrás de este proverbio aymara: *taqikunas pänipuniw akapachanxa* (todo en el universo es par). Sin embargo, estos pares son opuestos y se enfrentan en una suerte de tierra del medio. Si regresamos al microcosmos del *tari* ritual, podemos ver una oposición dual (arriba/abajo) que crea una zona intermedia o *taypi* formando así una estructura tripartita que eventualmente toma una forma cuatripartita.



Alaxpacha – Tiempo-espacio de afuera/arriba
Manqhapacha – Tiempo-espacio de adentro/abajo
Akapacha – Tiempo-espacio de aquí-ahora
Khä pacha – Tiempo-espacio de lo desconocido

Figura 2: El *tari* o tejido ritual. Estructuras binaria, tripartita y cuatripartita. (Las invocaciones rituales del *yatiri* como una mímesis del orden cosmogónico del tiempo-espacio)[3]

El mundo del espíritu (*ajayu*) y el mundo de la vida material (*qamasa* o energía vital) están unidos en el medio (*taypi*) por una zona de contacto, encuentro y violencia. En este mundo tripartito, el choque u oposición deviene en una fuente de dinamismo: infunde incertidumbre y contingencia al mundo humano y al cosmos en su conjunto, y es precisamente ésta la razón por la que la acción colectiva y la transformación de lo existente se hacen posibles. La misma localización del par complementario trabajo/caminata en medio de la oposición entre las fuerzas materiales y espirituales dice mucho acerca de la iniciativa humana en relación al equilibrio/desequilibro del cosmos. Esto es lo que emana de la dinámica de los tres pachas que se invocan en los rituales del *yatiri*: el *alaxpacha* (el mundo de arriba, exterior y luminoso) se opone al *manqhapacha* (el mundo de abajo, interior y oscuro), pero ambos sólo pueden ser vividos desde el *akapacha*: el aquí-ahora de la historia, el espacio-tiempo en el que la sociedad "camina" por su senda, cargando el futuro en sus espaldas (*qhipha*) y mirando el pasado con los ojos (*nayra),* como lo dice el proverbio *Qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*.

3. Aquí debo agradecer las enseñanzas rituales de Don Roberto Guerrero, un *yatiri* aymara de la zona de Letanías en la provincia Ingavi, y de Francisca Payi de la Isla del Sol en el Lago Titiqaqa. Entre 2004 y 2011 hemos caminado juntos por las *apachitas* y montañas de la región, y en esas caminatas y rituales he comprendido los significados de las oraciones e invocaciones sagradas. De todo este proceso emergen las ideas aquí esbozadas como una forma de narrar la filosofía aymara del tiempo/ espacio. Es con el permiso de esta maestra y este maestro que pongo sus enseñanzas por escrito.

La acción humana puede verse entonces al mismo tiempo como la causa y el resultado de la forma no estática en la que las oposiciones se manejan en la visión aymara del mundo. De ahí es que surge un cuarto *pacha*, el *khä pacha*. El mundo de lo aún-no-existente, de lo desconocido, nace como una suerte de potencialidad en permanente desplazamiento, que enfrenta una perpetua disyunción: todo puede arruinarse y la acción humana puede culminar en una catástrofe, o bien puede redimir el mundo de lo existente y convertirse en un acto de liberación y compleción. La disyunción implícita en la naturaleza abismal del *khä pacha* es por lo tanto un peligro siempre presente, que se percibe en lo social como un riesgo de disolución y estancamiento, pero también como una posibilidad de renovación y realización del potencial humano pleno; el buen estar de la gente y del mundo en su conjunto (*suma qamaña*).

No hace mucho, el desarrollo fue una palabra poderosa.

Sólo después de esta incursión un tanto abstracta en los conceptos de tiempo-espacio de la lengua aymara, podemos abordar el punto focal de este trabajo: la noción cultural del *suma qamaña* como aproximación/disyunción respecto de la idea de "desarrollo". En los años setenta circulaba un chiste entre la intelectualidad aymara de La Paz, cuando el "desarrollo" era una palabra fuerte que significaba modernización, caminos, camiones, fertilizantes químicos, propiedad privada, semillas de alto rendimiento, etc. El estado y organizaciones internacionales como USAID y el Banco Mundial, lanzaron una serie de planes destinados a cambiar la terca mentalidad de los indios, particularmente de los aymaras, para que puedan ser inducidos a adoptar los esquemas desarrollistas prevalecientes. La historia de su ceguera y de sus fracasos es demasiado larga como para ser relatada aquí, y me basta señalar el impacto de esos proyectos en la continuidad de la pobreza y la devastación de recursos productivos, a un costo de muchos millones de dólares durante las décadas de acción desa-

rrollista estatal (van Niekerk 1992). Una de las principales agencias estatales encargada de estos proyectos en el altiplano y los valles de la región aymara fue llamada Desarrollo de Comunidades, pero los aymaras urbanos la rebautizaron como "Desarrollo de Calamidades", una broma lingüística que disloca los significados y produce metáforas interpretativas. Este giro lingüístico es habitual entre los hablantes de aymara, aún cuando hablan en castellano. Se crea así una lengua *ch'ixi*, contaminada y manchada, un castellano aymarizado que permite un diálogo crítico con las propuestas desarrollistas estatales para el mundo rural.

Me gustaría terminar estas páginas mostrando cuatro imágenes-conceptos del cronista Waman Puma de Ayala (1612). Utilizo sus dibujos y no sus palabras, porque pienso que en su caso, el ámbito de la lengua escrita se movía en las exigencias retóricas de una "carta al rey". Cuando escribe en castellano, (como lo hace en el grueso de su manuscrito de mil páginas) su ego colonial vigilante habla por él y controla cada palabra o frase que escribe, para asegurarse de que el rey de España lo vea como uno de sus más fieles súbditos. En cambio muchos de sus dibujos expresan otro tipo de discurso, que hasta ahora ha sido sólo analizado como una estructura semiótica reveladora de la aparente pureza y continuidad de las estructuras prehispánicas de pensamiento. Lo que propongo aquí es más bien leer sus dibujos como una teoría del colonialismo, que apunta a conceptos básicos del orden social, vital y cósmico, y que dice lo que las palabras no pueden expresar en una sociedad de silencios coloniales.



Figura 3: *"Corregimiento. El Corregidor convida en su mesa a comer a gente baja, indio mit'ayo, a mestizo, mulato, y le honra. (...) Señor, muy señor, yo te voy a servir"* (p. 505).

[La palabra *jisk'achaña,* desprecio, empequeñecimiento, traduce las nociones de opresión y explotación. SRC]



Figura 4: *"Octava Coya. Mama Yunto Cayan. (...) Muy amiga de criar enanitas y corcovadillas y a ñustas (...) Y comía muchos manjares y más comía coca por vicio, durmiendo tenía en la boca".*

[Una mujer pequeña da consejos a una reina, SRC].



Figura 5. *"Primera Calle. Awacoc warmi (mujer tejedora). La primera calle de las indias mujeres casadas y viudas que llaman señoras de los militares, las cuales son del oficio de tejer ropa delicada para cumbe, awasca para el Ynga y demás señores y capitanes y para soldados.*

[El prestigio de la tejedora, el goce en el trabajo delicado del textil, SRC].



Figura 6. *“Padres que hace tejer ropa por fuerza a las indias diciendo y amenazando que está amancebada y le da de palos y no le paga. Doctrina” (p. 564).*

[Tristeza y lágrimas en el trabajo, la maquila colonial u obraje, SRC].

Estas imágenes apuntan a las implicaciones del *desarrollo* de manera metafórica. En su forma más clásica, el "proyecto de desarrollo" asume la ignorancia de sus beneficiarios, los percibe como "miserables" y "pobres", apunta a las ausencias y pequeñeces. Pérdida de tierra, carencia de recursos y capacidades, son los puntos focales de la mayoría de proyectos de desarrollo, a los que recientemente se les ha añadido un componente de género (quizás para denunciar otra carencia: la pérdida de control sobre el propio cuerpo). Pero en todo caso, los beneficiarios de los proyectos de desarrollo son vistos como achicados por la historia y por la opresión, incapaces de sostenerse a sí mismos y necesitados de las migajas de los ricos gobernadores y príncipes del mundo: los países donantes.

En oposición al empequeñecimiento de la cultura andina por los proyectos de desarrollo, puede verse, en el segundo dibujo, el papel que juega una mujer enana y jorobada como consejera de la reina en tiempos prehispánicos. Su "anormalidad" es señal de sabiduría. Es una suerte de *yatiri* (sabia) consejera, que orienta el camino de la Reina y con ayuda de las hojas de coca clarifica su rumbo en la vida pública y privada.

Los dos otros dibujos son deliberadamente homólogos en su composición: representan una mujer india adulta tejiendo frente a su telar. En el primer caso, la mujer ocupa la clasificación más prestigiosa en tiempos prehispánicos: la Primera Calle. Una mujer adulta joven, tejiendo contenta como si estuviera creando el tejido de la vida comunal. El segundo dibujo pinta, en idéntica posición, una tejedora adulta joven trabajando bajo la supervisión de un cura. Como en las maquilas de las aldeas y barriadas actuales, el trabajo se ha transformado, de fuente de goce y creatividad, a fuente de lágrimas y penas. La vigilancia del doctrinero español nos hace percatarnos del significado metafórico del dibujo. Podría ensancharse el sentido de la vigilancia para comprenderla como una metáfora del trabajo colonizado. El trabajo como castigo es también referencia de la Biblia, representada por el sacerdote. Trabajar bajo la vigilancia de un agente externo resulta así un castigo por el fracaso histórico de la mujer indígena,

y es una expresión metafórica dramática de lo que significa el empequeñecimiento y el despojo en tiempos contemporáneos, para los "beneficiarios" de la acción desarrollista.

La brecha entre estas imágenes opuestas es difícil de cruzar. Ellas se mueven en un mundo binario de oposiciones sin mediación. En tiempos de un "estado plurinacional" que ha plasmado un nuevo texto constitucional luego de arduas negociaciones, es penoso constatar que esta brecha sigue ensanchándose. Ni el desarrollismo ni la lógica instrumental han sido puestos de lado, y la posibilidad de un nuevo paradigma, que permita superar/suplementar la noción de desarrollo, parece haberse postergado indefinidamente. Sin embargo, en un espacio afuera del tiempo lineal y monológico de la modernidad capitalista, lejos del mundanal ruido de computadoras y señales de internet, las imágenes del indio caminante y la tejedora emancipada seguirán latentes hasta que se abra un nuevo resquicio por donde filtrarse para contribuir a una emancipación futura.

Principio Potosí Reverso. Otra mirada a la totalidad

Al proponernos abordar el Principio Potosí como totalidad histórica concreta, localizada en el hemisferio Sur, primero debíamos situar los cuadros coloniales seleccionados para la muestra[1] en una suerte de mapa a macroescala, que trazara las rutas ordenadoras de ese espacio desde el horizonte medio hasta el descubrimiento, en abril de 1545, de un filón de plata de altísima ley en Potoxsi, una *wak'a* o sitio de culto al que acudían desde Porco los *mit'ayos* del Inka.

Hemos acudido a una metáfora textil-espacial, signada por la función ritual de los *kipus* y su poder estructurante sobre el espacio andino en su horizonte estatal. La función estructurante de los *kipus* y los *thakhis* sobrevive a la invasión colonial y rearticula los territorios-espacios de los Andes en torno a nuevos ejes o nodos de poder: las iglesias y los santos patronos, en una trama ritual compleja y abigarrada.

Pero es la vivencia de esa ritualidad en el presente la que otorga fuerza intuitiva a nuestro deseo de reconstitución. Es el sentir la presencia de las montañas, escuchar las voces del paisaje, los sustratos de memoria que nos hablan desde sus cumbres, lagos y ojos de agua o desde sus múltiples *apachitas* y caminos. *Thakhi* es una palabra aymara polisémica que marca el itinerario de libaciones, bailes y can-

1. Se trata de la exposición internacional *Principio Potosí*, curada por Alice Creischer, Max Hinderer y Andreas Siekmann, organizada por el Museo Reina Sofía (Madrid, mayo 12 – septiembre 6, 2010), Haus der Kulturen der Welt (Berlin, octubre 7, 2010 - enero 3, 2011), y el Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folclore (La Paz, febrero-mayo 2011). El libro Principio Potosí Reverso, del cual tomamos este fragmento, fue una suerte de catálogo disidente de esta exposición (Rivera y El Colectivo 2010).

tares en las rutas que conectan a las *wak'as* con los centros de poder de los sucesivos horizontes históricos de significación y territorialización. La Iglesia y el Dinero, nuevas *wak'as* coloniales, se inscriben así en un tejido semántico denso y laboriosamente construido, conectando espacios distantes en un marco panandino que reactualiza los gestos, motivos y prácticas de sentido, que descifran y penetran por las grietas de la violencia colonial, rearticulando lo desquiciado, juntando fuerzas para remendar la "red de agujeros" en que se transformó el cosmos para las gentes de los Andes.

En este espacio se inscriben los cuadros e iglesias que marcan el itinerario de nuestra mirada. Una nueva centralización moderna –la del museo– funciona como poderosa fuerza desterritorializadora de sus significados.

El rastro de su inscripción espacial –los peregrinajes, conmemoraciones y devociones– se ha perdido; los cuadros cuelgan en el vacío, descontextualizados. Pervive paradójicamente el acto expropiatorio, el emblema colonial de su acumulación bancaria, la circulación del barroco andino como espectáculo y como mercancía de alto valor simbólico y monetario. El comercio ilegal de obras robadas de capillas e iglesias es uno de los rubros más lucrativos del mercado global contemporáneo. Los circuitos capitalistas del arte y la apropiación estatal de los patrimonios comunales se nutren de las fisuras de los estados republicanos, de su privatización en manos de los descendientes de los encomenderos, herederos del principio y de la mecánica del colonialismo interior, internalizado en la médula de toda la estructura de dominación. De esa dimensión patriarcal y totalizante nos ocuparemos en la parte derecha: la cara blanca y masculina de este libro.

Su cara izquierda, oscura y femenina recorre por dentro el espacio vivido de la geografía andina en el ciclo de fiestas que marcan hitos en el tiempo/espacio (*pacha*). Ahí las imágenes se reinscriben en el contexto de las comunidades de devotos y devotas que les rinden culto y bailan en su honor; se insertan en redes de significación que los conectan con los antepasados muertos, con los ciclos del agua, con las *apachitas* y fenómenos celestes. También con los ciclos del dinero

y las pulsaciones del mercado, con los emblemas y nuevas formas de propiedad y poder que llegaron de Europa y que hoy están revueltas en el *ch'enko* de estas sociedades insubordinadas.

Las devociones no se profesan específicamente a los cuadros, sino a los númenes que representan. Las Vírgenes y los Santos echan raíces en el cosmos andino y se asocian con las energías contradictorias de cada lugar, en un palimpsesto que descubre diversos horizontes de sentido a lo largo de cada ciclo anual. Desde la materialidad del yeso o la pintura al óleo, la imagen santa es a la vez singular, polifacética y múltiple. No es epifenómeno de una deidad única y abstracta. Vírgenes y santos abrigan diferencias y conexiones peculiares, significados y relatos míticos trajinados, transformados y releídos. La trama territorial se inscribe finalmente en los cuerpos, en las formas de beber, danzar y compartir la comida y la cama. En el modo en que cada quien siente en su carne y en el espacio circundante, la poderosa fuerza de lo sagrado. Carabuco, Caquiaviri, Chuchulaya y Guaqui en el altiplano circunlacustre y San Pedro y el Tata Gran Poder en dos ciudades nodales de este espacio son las iglesias/*wak'a* que articulan nuestro recorrido. Los trajines simbólicos de las imágenes involucran disputas, traslados y refundaciones. Las ciudades y sus vastas diásporas transnacionales son rutas que llevan a los *urbandinos* y cholos *qhechumaras*[2] a expandir sus cultos y entronizar sus santos y vírgenes en remotos confines del sistema mundo.

En cada localidad, de las iglesias parten líneas imaginarias (*siqis*) hacia las cumbres y capillas de su entorno. Un conjunto de capas semánticas envolventes se despliega desde esta semilla central, que se viste de materialidades superpuestas. En sus columnas y arcos barrocos se ve la huella de talladores indígenas que se dan modos para figurar a sus deidades travestidas. Las cuatro esquinas de la plaza se orientan según un diseño mayor, que el ciclo ritual transcribe en

2. William Camacho ha acuñado la palabra *urbandino* para aludir a la cara india y chola de las ciudades bolivianas. *Qhechumara* es otro neologismo, propuesto por el lingüista Rodolfo Cerrón Palomino (1994) para afirmar el nexo entre los principales idiomas andinos: qhichwa y aymara.

los cuerpos danzantes, en las imágenes de culto y en las cofradías y *ayllus* articulados en la *marka*. Observamos su este, su norte, su oeste, su sur. Miramos las marcas en el paisaje que la circunda; las *wak'as* y a*chachilas* mayores que la rodean. Los caminos se pierden en la pampa y conectan la plaza con sitios de culto y con montañas que no se ven, pero que todo habitante tiene presente, metafórica y vivencialmente. En la plaza se suceden los bailes, se entretejen las parcialidades y ayllus en un juego de oposiciones y alianzas que renuevan la dinámica contenciosa de las sociedades locales, y que cada pareja danzante reactualiza en el *tinku* amoroso de la danza.

Un trabajo de milenios ha construido estos territorios sagrados, que desde el siglo XVI se han visto violentados, fragmentados y drásticamente reorganizados. La lógica vertical de articulación entre altiplano, valles, yungas y la costa del Pacífico ha sido encarcelada en sucesivas fronteras coloniales: entre corregimientos, provincias, departamentos y repúblicas. Las rutas de contrabando actuales, entre el territorio andino de Bolivia y sus vecinos Perú, Chile y Argentina, evocan ese tejido muchas veces constituido y reconstituido. Una capa vital del palimpsesto continúa ordenando la territorialidad y la subjetividad de la gente andina desde el siglo XVI: el mercado interno potosino y su sustrato de significados simbólicos y materiales. Los *siqis, apachitas, thakhis, achachilas* y *wak'as* que lo precedieron forman la trama visual e imaginaria de nuestro recorrido por algunos de los cuadros coloniales de la muestra Principio Potosí.

Barroco ch'ixi

A la fiesta de Santiago de Guaqui, el 25 de julio de 2009, llegaron centenares de bailarines, agrupados en ocho comparsas de Morenada, desde diversos confines del altiplano y aun de otros países. El principal pasante de la fiesta, Edgar Limachi, llegó con su esposa desde el barrio Charrúa de Buenos Aires, donde conduce una exitosa empresa textil que da trabajo a muchos talleres subsidiarios. Su fábrica,

junto a la red de microempresas que articula, contrata a cientos de paisanos de la provincia como jornaleros a destajo. Además da trabajo a muchos ahijados y caseros de otras localidades. Se dice que la familia Limachi gastó cincuenta mil dólares en esa semana de excesos, de intensos peregrinajes y recorridos danzantes. La gente no durmió en toda la noche, no sólo por su entusiasmo etílico, sino por la imposibilidad material de conseguir alojamiento.

El delirio colectivo se incendió junto a los inmensos armazones de caña con los fuegos artificiales que calentaron visualmente esa jornada exaltada de un frío intenso y penetrante. Mucha gente amaneció alrededor de fogatas, con un *ch'akhi* maldito. Al despuntar las primeras luces del alba curaron el cuerpo con una reparadora cocción de yerbas que vendían las mujeres en la plaza. Pronto empezó otra ronda de libaciones con cerveza, en preparación para la misa. Algunas familias habían quemado al amanecer mesas de ofrenda hechas por los *yatiris*, ritualistas de la región que son devotos del Rayo. El público, que a la luz del sol había mirado con respeto el espectáculo de las comparsas de morenada, se convirtió también, durante la noche, en muchedumbre abigarrada y danzante. La multitud se había desatado en energías amorosas, en peleas y en puñeteaduras.

Todo ello propició un cambio de atmósfera: salió a relucir el rostro devocional de la celebración. La sintonía emotiva de la noche hizo florecer el *amuyt'awi*: el susurro de los lenguajes conyugales, personales y comunales decía qué hacer, qué pedir, qué contradon reclamar. Las peleas y sucesos sangrientos de la fiesta se percibían como otras tantas señales, mensajes de la tierra, manifestaciones de sus caprichos y exigencias. Se dice que la sangre derramada esos días a causa de peleas o accidentes es una ofrenda al Tata Santiago/Illapa, el Rayo-*Wak'a* que baja del cielo y se hunde en la tierra. Se dice que debajo de la Iglesia hay una *wak'a*-laguna, en la que nadan patos de oro. Hay dos serpientes enroscadas en sus torres, y ellas sostienen la Iglesia y la enraízan a la tierra. Estas serpientes son una especie de encanto. Si alguien las hace revivir, el mundo al revés se revolverá, nacerán los reversos de la historia.

La pareja pasante de la segunda comparse es también dueña de una empresa en el rubro textil, pero se dedica al contrabando en gran escala de telas producidas en alguno de los miles de talleres de un barrio industrial en Pekín. La Morenada Central adoptó como emblema una matraca con la figura estereotípica del "chino", en homenaje a su exitosa "conexión oriental" que le ha permitido gastar más de treinta mil dólares para celebrar a Tata Santiago. Contrató a un famoso conjunto de cumbia villera, que ha cosechado éxitos en Buenos Aires con sus letras que hablan de las penurias y sufrimientos de la emigración pero también de sus éxitos y emprendimientos.

¿Qué implica todo esto en cuanto a significaciones y resignificaciones del Principio Potosí? ¿Podemos conformarnos con la imagen dualista y maniquea que opone un occidente mercantil y capitalista a un sur-oriente de indios atrasados –o rebeldes–, que resisten inercialmente desde su economía "natural", o estallan espasmódicamente en alaridos de dolor y violencia vindicativa? En el polo opuesto del razonamiento: ¿podemos decir que estamos asistiendo a la formación de una nueva ciudadanía globalizada, homogénea, una suerte de mestizaje transnacional que haría de la "hibridez" y de la indeterminación su principal fuerza?

Hemos opuesto la idea de lo *ch'ixi* (abigarrado, manchado) a la de hibridez, en el entendido de que el escenario descrito pone de manifiesto una activa recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios, que forma un tejido en la frontera misma de aquellos polos antagónicos. La vitalidad de este proceso recombinatorio ensancha esta frontera, la convierte en una trama y en un tejido intermedio, *taypi*: arena de antagonismos y seducciones. Estos son los espacios fronterizos en los que aflora la performatividad *ch'ixi* de la fiesta. La noción de Iglesia/*Wak'a* se afirma en esta dualidad contenciosa y reverberante, que a veces desemboca en el momento explosivo de la rebelión y siempre corre el riesgo de sucumbir a la violencia autoinflingida de la recolonización.

De trinidades y demonios

Los cuatro *suyus* del Imperio Inka pueden figurársenos como los cuadrantes de una cruz diagonal. Pero sus relaciones no se enmarcaron como territorios y mapas, ni fueron cercadas por fronteras: "… como en España los antiguos hacían división de toda ella por las provincias, así estos indios para contar las que había en tierra tan grande lo entendían por sus caminos", comenta Cieza de León ([1550] 2005: 240). Este cronista, un judío converso que llegó con los primeros conquistadores, describe así los cantos de las indias:

> "Engañados del demonio, adoraban dioses diversos, como todos los gentiles hicieron. Usan de una manera de romances o cantares, con los cuales les queda memoria de sus acaecimientos, sin se les olvidar, aunque carecen de letras" (Ibid: 259).

Canto y camino son en *qhechumara* heterónimos pareados: *takiy-thakhi*. Aluden a una territorialidad sonora, que se desplaza por el espacio-tiempo. Los *thakhis* de la memoria evocan las líneas imaginarias llamadas "ceques" (*siqis*), que fueron descritas por Bernabé Cobo. Estas singulares formaciones visuales eran caminos de libaciones y ritos que partían de cada centro ceremonial y conducían, a través de líneas radiales, a un entramado de *wak'as*, asiento de la memoria de los antepasados míticos. Santuarios erigidos por humanos, las wak'as también podían ser señales brotadas de la tierra, cumbres nevadas, sitios tocados por el rayo, ojos de agua, rocas de formas extrañas. En la sociedad guerrera –el *awqa pacha*, que antecedió a los Inkas– las *wak'as* asumieron un rostro político y corporativo.

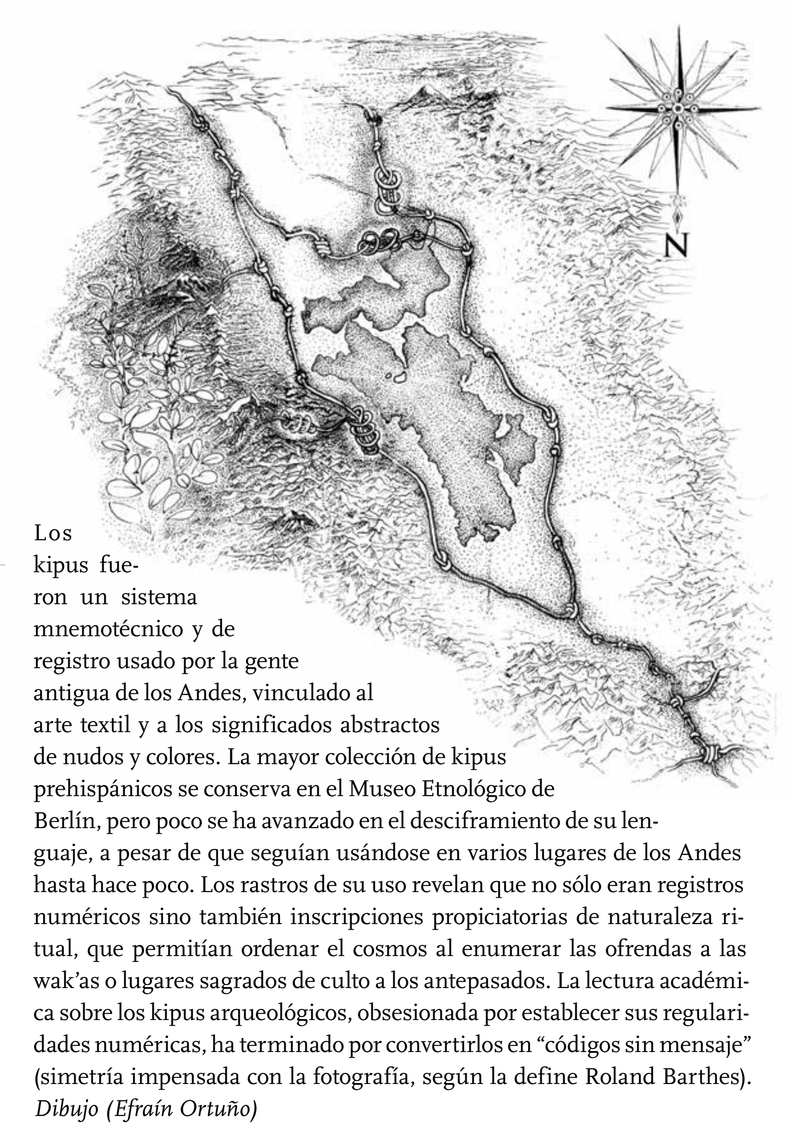
Con esta mirada *qhipnayra* sobre la densidad del lenguaje y del espacio, queremos comprender el imaginario de la colonización como una profecía autocumplida, en la que la violencia de la conquista se formuló en términos de una disputa simbólica. Ambas sociedades confrontaron el reto de transmutar la geografía en alguna forma de lo inteligible. Los unos entendieron su tarea como la de dominar y extirpar. Los más la

entendieron como un gesto de restitución y reconstitución. Los unos trajeron cultos sincréticos ya hace mucho atados a la letra de la palabra divina y a la escolástica de un Dios patriarcal. Los más transitaron por los siglos coloniales y postcoloniales caminando, bailando y produciendo la vida sobre esa densidad semántica inscrita en el paisaje, en el cosmos, en el/la *pacha*. En el *akapacha* del presente neoliberal y en medio de la "teología del mercado total" pueden aún descubrirse los sentidos y las huellas de este *tinku* primordial y leerse la trama del espacio intermedio, contencioso y manchado, que habría surgido de este encuentro/combate. Los cantos y caminos del presente revelan los hilos profundos de ese palimpsesto. Sucesivas capas y retazos estatales, coloniales y (post)coloniales se plasman en la ropa de cada Diablo o Moreno danzante. En el espacio abigarrado y confuso de la ciudad actual no se han borrado las células-madre simbólicas, la lógica combinatoria que subyace a nuestras prácticas lingüísticas y corporales.

Las autoridades, masculina y femenina, en las actuales comunidades andinas se llaman *mallkus* y *t'allas*. Su propio cuerpo parece replicar la configuración sagrada del paisaje: *mallku* es el nombre de las cumbres veneradas, *t'alla* el de las pampas fértiles, dadoras de comida. Su metonimia es la plaza central del pueblo: la *t´alla* mayor, el piso que sostiene la danza colectiva. La torre de la iglesia es el *mallku*, con todo y sus campanas. *Mallku* es también el nombre del cóndor, ave sagrada de las cumbres. Fue reactualizado por las autoridades comunales de todo el altiplano, en el cerco indígena de los años 2000-2003 y es el alias de su más famoso líder. Esta movilización, al igual que la de los Amaru-Katari en el siglo XVIII, culminó en un cerco a los centros de poder que casi quiebra el control territorial del estado boliviano. La abigarrada polis indígena resurgió y buscó convertirse en ordenamiento estatal descolonizador, aunque el viejo combate entre la razón y el senti-pensamiento terminó por convertir tal propósito en mero enunciado.

Con esta experiencia, vivida y pensada en carne propia por más de veinte años, nos lanzamos a dibujar un *thakhi* intelectual que no sucumba a la truculencia y el horror al vacío del barroco español. Pero que tampoco haga concesiones a ese irresistible desorden de las

plazas culturales postmodernas, que desterritorializan y circundan de vacío aquello que no comprenden. Nuestra ausencia quiere ser una presencia que nos ayude a pensar al revés: desde el *jayamara* al *qhipnayra* a través del *amuyt'awi*.



Los kipus fueron un sistema mnemotécnico y de registro usado por la gente antigua de los Andes, vinculado al arte textil y a los significados abstractos de nudos y colores. La mayor colección de kipus prehispánicos se conserva en el Museo Etnológico de Berlín, pero poco se ha avanzado en el desciframiento de su lenguaje, a pesar de que seguían usándose en varios lugares de los Andes hasta hace poco. Los rastros de su uso revelan que no sólo eran registros numéricos sino también inscripciones propiciatorias de naturaleza ritual, que permitían ordenar el cosmos al enumerar las ofrendas a las wak'as o lugares sagrados de culto a los antepasados. La lectura académica sobre los kipus arqueológicos, obsesionada por establecer sus regularidades numéricas, ha terminado por convertirlos en "códigos sin mensaje" (simetría impensada con la fotografía, según la define Roland Barthes). *Dibujo (Efraín Ortuño)*

Este es el espacio del Qullasuyu, arriba está el sur y abajo el norte. Al centro, en el cuadrante de abajo/izquierda, la *wak'a* mayor Titiqaqa y su circuito sagrado del lago. Origen mítico de los ancestros fundadores del estado Inka, este inmenso ojo de agua es el centro hacia el cual convergen las *wak'as* de Guaqui, Caquiaviri, Carabuco y Chuchulaya. El eje acuático forma un espacio intermedio, a la vez marca transcultural y *taypi* colonial, articuladora de las rutas mercantiles entre Qusqu y Potosí, a través de los caminos/*kipus* que anudaron la coca con la plata. El nuevo lenguaje mercantil permitió reactivar una de las asociaciones más antiguas en la mediación con lo sagrado: la ingesta enteogénica y la *illa* mineral, los caminos de ida y vuelta de la opresión colonial.

Como en todo viaje, se expresa también en esta geografía la estructura del tiempo: sus ciclos y alternancias entre un estado y otro. Se construye, en efecto, un calendario, que es a la vez un orden de espacios recorridos y de ciclos rituales sucesivos o superpuestos.

El *pachakuti* colonial del siglo XVI trajo a estas tierras el mundo nuevo del sujeto desarraigado. Los andinos desplegaron una inmensa labor, productiva y hermenéutica, para domesticar y enraizar a los dioses extranjeros, a sus monedas y símbolos, en una autopoiesis permanente de su propia condición comunal. En la clandestinidad, al amparo de la noche, en la privacidad de la estancia o del barrio suburbano, en los santorales e iglesias del catolicismo impuesto, las *wak'as* silenciadas vuelven a la vida. Los marcos sociales de la memoria, la polisemia de unos idiomas aglutinantes y la inscripción de lo sagrado en la materialidad del paisaje forman la materia básica de una práctica transformativa que nos ha permitido devolver la mirada a través de los siglos.

Las antiguas monedas acuñadas en Potosí se llamaban *makukina* cuando se usaban para comerciar, y *phaxsima* o *phaxsimama* (madre luna) cuando eran objeto de ritos a la fertilidad del dinero. El rayo era la violencia de la espada conquistadora pero también el oro gratuito de la generosidad celestial. Los ritos, danzas y cantares de las fiestas a los santos patronos forman un espacio *ch'ixi*, que ensancha

las fronteras del medio como un textil civilizador. El ícono objeto de devociones encarna un gesto de subversión semiótica contra el principio totalizador de la dominación colonial. No es un icono puro, tampoco un talismán: es la ancha faja tejida por el palimpsesto de una praxis histórica colectiva.



Amo la Montaña
(ensayo visual performativo)

A mi hermano de montañas, Rubén Vargas;
que ellas lo acojan en su viaje

Quisiera comenzar con algunos apuntes que me ayuden a clarificar qué hago en Ecuador y de dónde vienen mis palabras[1]. Soy practicante de una artesanía intelectual que he bautizado sociología de la imagen, a raíz de que, cuando era estudiante, en mi universidad, la sociología era la única disciplina que me parecía iba a conectarme con el hacer político/creativo, que considero mi auténtica e irrenunciable vocación. No elegí el arte, a pesar de que cuando era niña en el "juego del futuro", si me preguntaban qué quería ser de grande, decía "pintora". Enamorada de los impresionistas, de los expresionistas y cubistas, tanto como de los y las artífices e imaginerxs, de las tejedoras, picapedreros y escultores de mi tierra, un día me di cuenta de que el Van Gogh que amaba venía en varias reproducciones diferentes, con colores levemente alterados por las tecnologías mecánicas de impresión, lo que me hizo cavilar sobre cuál podría haber sido el color del original. Eso, junto al hecho de que en Bolivia había muerto el Che Guevara, estallado la revolución universitaria, y varios de mis compañeros de curso se habían ido a la guerrilla en Teoponte (1970), me hizo botar pinceles y pinturas y dedicarme de lleno a la política

1. En los cursos de Sociología de la Imagen suelo participar del examen final, presentando mi propio ensayo visual junto a lxs estudiantes, no solo como ejercicio de desmontaje de la "autoridad pedagógica" (Bourdieu), sino tambien para expresar lo que aprendí en cada situación de interacción y en cada espacio de paisaje donde me toca dar el curso. *Amo la Montaña* fue mi ensayo de final de curso en la Maestría de Antropología Visual de la FLACSO-Quito, julio-agosto 2010. Agradezco a lxs estudiantes que participaron en él por la estimulante interacción humana e intelectual que nos brindamos en aquella ocasión, y a Libertad Gills y Edward Cooper por sus fotografías..

estudiantil, aunque la frustración en ese campo no se dejó esperar. Oscar Eid –quien luego sería brazo derecho del exizquierdista Jaime Paz, en cuyo pacto con el ex-dictador Banzer, "cruzó ríos de sangre" para llegar a la presidencia– agitaba en esos tiempos lejanos el libro rojo de Mao en plazas y mitines, hablando de la alianza obrero-campesina. Yo me preguntaba si alguna vez este personaje habría hablado con algún campesino o campesina de carne y hueso (más allá del modo imperativo), y decidí irme a Apolo, una región qhichwa hablante del departamento de La Paz, a aprender como "maestra ignorante", el qhichwa, junto a mis alumnos, que aprendían a la vez el castellano, en un librito escolar bilingüe del Instituto Linguístico de Verano que me dieron en el ministerio de educación (nada tan sofisticado como el *Telémaco* de Jacotot, cf. Ranciére).

El qhichwa lo olvidé por aprender el aymara, a mi retorno de dos exilios en este continente que poco a poco se ha vuelto propio para caminantes y emigradxs como yo. Pero no olvidaré las lecciones de vivir en una remota región rural boliviana, aquellas lecciones que el Che Guevara no tuvo tiempo de aprender por estar entrampado en la visión eurocéntrica de que la historia es una sola y el camino tan recto como la perspectiva Nevsky. Dice que dicen los campesinos del Chaco que estando el Che enfermo de asma, no pudo curarse a pesar de que en sus recorridos los guerrilleros andaban pisando algunas plantas que las mujeres y curanderxs de la región conocían por sus virtudes curativas para males respiratorios como el que aquejaba a nuestro héroe[2].

Lo que sigue es un intento de abordar las aporías del conocimiento racional a partir de unas viñetas que ilustran ese acto cotidiano que realizo –en Ecuador o donde me encuentre– por descolonizar mi mirada, desmontando el texto social que subyace a las interacciones cotidianas en las que participo, para que de ellas afloren algunas alegorías y memorias.

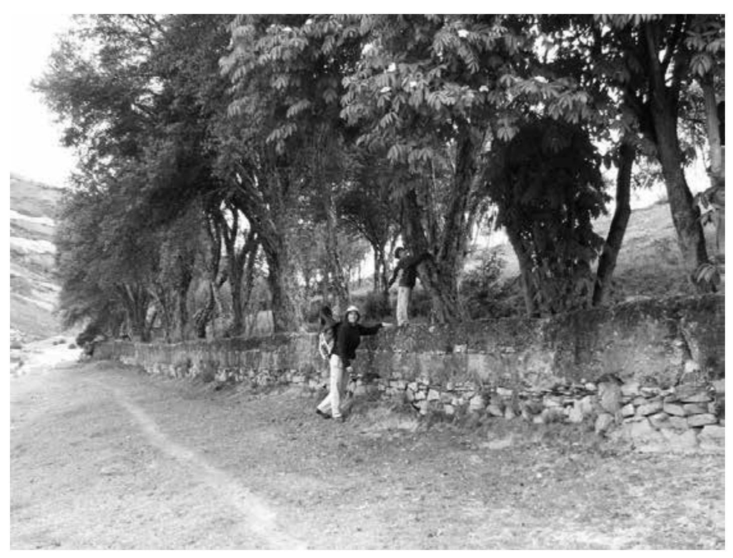
2. Esta historia me la contó hace muchos años el poeta chaqueño Jesús Urzagasti y está consignada en alguna página de su novela autobiográfica *En el pais del silencio*.

1. Evocaciones en la apachita de Papallacta

A los 3000 m.s.n.m., comienzo a sentir una gran familiaridad con el paisaje, a pesar de la penetrante humedad y la neblina. ¡Claro! Es que los andes de páramo también existen en mi tierra: esa franja angostita por la que se cruza de la cordillera del Quimsa Cruz hacia Punku, Unduavi y Chaku, y que cede muy pronto a la apertura del fondo de los valles yungueños. Es extraño sin embargo que la *qiñwa* –que la ciencia llama *Polylepis* – pueda coexistir con *siwinqas, chillkas* y helechos, que son plantas de cabecera de valle. Los *qiñwales* que he visto en mi tierra tienen hermosos troncos retorcidos, pero en su mayoría crecen en la puna alta y en los alrededores del lago Titicaca, aunque mi hija Clea, que es bióloga, dice que hay tantas especies como alturas y climas se suceden en el paisaje vertical de las sierras andinas. El bosque de *qiñwa* más grande que he conocido estaba en la Ciudad de Piedra, ayllu Päsa de la provincia Pacajes. En 1976, cuando Clea tenía 4 años, nos fuimos a recorrer varios espacios de esa provincia: una comunidad/ayllu, una comunidad de ex-hacienda y la mina de Corocoro. Las laberínticas formaciones de Ciudad de Piedra estaban antaño pobladas de inmensos *qiñwales* que hoy habían casi desaparecido. Fue allí donde esos árboles centenarios (una de las pocas especies arbóreas nativas) resultaron amenazados por la fiebre del cobre de Corocoro, cuyos ingenios consumían ingentes cantidades de carbón. A esa región de arenales y alpacas fui a los 27 años a averiguar por qué mi apellido era Cusicanqui, pregunta narcisista que fue sobrepasada muy pronto por hechos colectivos y personajes ejemplares de otro orden. Así, supe de la larga batalla legal que libró el comunario Eduardo Apaza, de Estación Campero, para evitar que esos bosques de *qiñwa* le fueran arrebatados a su comunidad con la invasión de comerciantes mestizos de carbón, que proliferaron desde la llegada del ferrocarril.

La *qiñwa* que conozco tiene una corteza rojo sangre, y recubre el tronco en láminas como de papel cebolla. Es esta cascarilla un afamado remedio para los males del riñon. He sembrado una *qiñwa* en

el terrenito de mi hijo Kilko, en la comunidad Uni, que era antaño el centro de los Qhirwas de Oyune, frente al *mallku* mayor Illimani. Acabo de enterarme, mayo 2015, de que mi arbolito de *qiñwa* ha sido destruido por la envidia de un vecino que no respeta las normas de la comunidad.



Clea con mis nietxs Melina y Santiago en un *qiñwal*. Foto tomada en 2004 por Steve Taranto en Curva, cordillera de Apolobamba.

Para afirmar ese lazo entre los Andes de Páramo y los Andes de Puna (Troll) tengo en mi altar un poco de corteza de *qiñwa* y dos piedras recogidas en la apacheta de Papallacta. El *apu* Antisana y el *apu* Imbabura (que se dejan ver raras veces) y el Illimani (que en esta época invernal resplandece como su nombre) dialogarán tal vez entre ellos, iluminados por la Cruz Chakana. Los dos lados de la pirámide (*apachita*) y las dos macro estructuras de la cordillera andina serán así evocados, cuando regrese a Bolivia, en ese microcosmos que es mi altar de muertos, a la vez álbum fotográfico y palimpsesto de mis recorridos por el planeta.



El volcán Antisana visto desde Papallacta, foto tomada en 2013 por Libertad Gills de la Maestría de Antropología Visual, Quito

2. Enseñanzas en la huerta de Anita

Frente al Imbabura, en la comunidad Angla de la parroquia de San Pablo (Otavalo) recogí *aliq qura*: cualquier yerba, esas que se pisan a diario en el campo, y que se toman mezcladas en un mate, en ayunas, para prevenir las enfermedades y penas del año. En la región circunlacustre de Bolivia/Perú, ese mate se toma una sola vez, en Viernes Santo. Es el día en que la Pachamama se vuelve alegre y despliega todos sus poderes de vida y curación. Es el día en que Cristo está en un sepulcro bajo tierra, alimentándola con su cuerpo/semilla.

Doña Anita Camuendo me explicó el nombre de cada una de las hierbas que pisamos al recorrer su huerto: el *Quwi qallu,* que la gente de la región no quiere porque sus raíces son duras y tenaces, el Ino para la amigdalitis, y el *Félix muju* en infusión para la fiebre y en semilla tostada para la sinusitis.

El trazo que hizo en la tierra era un diagrama de surcos donde se intercala quinua con papa y maíz con tarwi (que se llama *chocho* en Ecuador). Manos trabajadas por una vida de labranza y cuidado, se unieron a las mías, trabajadas por la escritura, la cocina y el aprendizaje de la tierra, en el centro de un mapa donde Anita me enseñó cómo se combinan los cultivos para que se protejan entre sí de las *aliq qura* y de los bichos hambrientos.



Reconstrucción de una foto perdida, Tambo Colectivx, junio 2015. Foto de Marco Arnez.

3. Enredos estatales

Un encuentro bizarro, en una Eco-Aldea de altura, pasando la apacheta de Papallacta. Allí hace frío y llueve cuando en Quito pela el sol, y se muestran las estrellas cuando al otro lado de la montaña la neblina cubre la ciudad. En ese escenario tan propicio a la reflexión sobre la geografía, el arte y lo sagrado, el ministro de cultura del Ecuador había organizado un gran evento de diplomacia cultural: la visita de cinco artistas de China, para un "intercambio de experiencias" con artistas plásticos del Ecuador. Para propiciar el acerca-

miento, al ministro no se le ocurrió mejor cosa que hacer un gesto orientalista cuya precisión geográfica deja mucho que desear: invitó a una artista practicante del Zen (escuela del budismo cuya cuna está en Japón) y de la psicología jungiana (anatema para el PC, en China o en cualquier parte), para hablar a los visitantes en nombre del arte ecuatoriano. Extraordinaria y bella mujer de casi un siglo de vida, quizás no supo en qué guión la había metido el poder, ni se percató de cuán distantes de lo que ocurre en la escena artística ecuatoriana se colocó a los invitados de ese enorme país-continente, situado al oeste de nuestra mirada, si nos orientamos por el ciclo solar. China está al poniente, o sea que resulta el occidente geográfico de Abya Yala, y podríamos decir que hoy es también un occidente simbólico y económico. De modo que, en honor a la geografía, deberíamos hablar de Europa como nuestro Nor-Oriente. ¿Desde dónde hablamos cuando despotricamos contra la "cultura occidental"?

"Nos trajeron de sus puerquitos", me dijo Sonia Rosales, aludiendo a una película de Cantinflas que no recuerdo haber visto. Cuando anotaba esto en mi cuaderno, me di cuenta que un agente de inteligencia del ministerio intentaba leer mi escritura con el rabillo del ojo. Entretanto, el eje del intercambio parecía centrarse en las fotos que quedarían como testimonio de algo que nunca ocurrió. Efectivamente, nos trajeron de relleno porque mientras el ministro, sus gentes y los artistas chinos posaban para unas 5 o 6 cámaras de foto y video, los artistas ecuatorianos invitados –a los que me colé, acompañando a mi estudiante Cooper– nos arracimábamos entre las piscinas de piedra, arreados por dos corpulentos vigilantes, hasta que se oyó la orden: "vamos regresando a la sala de reunión".

Allí el tono se tornó más pedagógico: "cada uno de ustedes puede hacer 5 preguntas, que serán traducidas al chino y respondidas por los artistas, quienes a su vez les harán a ustedes otras 5 preguntas". Con Sonia nos miramos e hicimos un amague de aritmética risueña: si cada pregunta dura 5 minutos y la traducción otros 5 minutos, tendríamos que estar echando carreta durante unas 10 horas para terminar el dichoso intercambio. Ni bien se fue el ministro, los pin-

celes y las láminas tomaron el lugar de las palabras. Aunque uno que otro seguía dándole al fetichismo de las fotos y los autógrafos, varios nos concentramos en descifrar esa escritura que es a la vez dibujo, gesto del cuerpo y potencia metafórica del pensamiento. Con ayuda de Sonia, que habla mandarín, le expliqué a un joven artista de pelo largo y blujines, que quería que me dibujara con su pincel, la frase que da título a este ensayo. Con una elegante caligrafía escribió los caracteres Amo la Montaña sobre una hoja de papel de bambú. Y para mí, la montaña parece ser esa letra E echada, en cuyo eje se articulan los 4 fragmentos de este ensayo. En el *taypi* o espacio vertical del medio he entrelazado al Ecuador con la Energía del cosmos, para dar forma a una dialéctica sin síntesis en la que se se encuentran/chocan la mitad *kupi*, estatal y masculina, con la mitad *chiqa*, terrestre y femenina[3].



Intercambio en Papallacta, fotos de Edward Cooper, julio 2010.

3. El ensayo fue leido fragmento por fragmento mientras ejecutaba ciertas acciones, vestida de blanco. Me acompañó mi maestra de yoga apoyando la performance. El escenario era la sala vacía, con una pequeña mesa al centro en la que estaban desparramadas unas cuantas fotografías en desorden, sobre una cartulina azul. El elemento fuego gobernaba el primer fragmento: yo quise conjurar una desgracia que acababa de sucederme (el robo de mis viáticos y documentos) y quemé un billete de 10 dólares en un brasero de barro. El elemento agua dominaba el segundo: mientras alguien lo leía, yo me metí bajo la mesa y en postura de loto canté un mantra en aymara, bebiendo a sorbos de un vaso. Al finalizar el tercer fragmento todxs comenzaron a soplar las fotografías para representar el elemento aire. Finalmente, al descubrirse la cartulina azul se dejó ver el fragmento 4, regado de grumos de tierra. Como las fotos originales se han perdido, he reconstruido las imágenes de modo situacionista, apelando a estudiantes, a compañerxs y a mis hijos Clea y Kilko.

4. Ensayo visual amo la montaña



Reconstrucción de una imagen perdida.
Caligrafía: Mamoru Fujita; Preparación de imagen: Kilko Paz.

Una retorica anticonquista.
Miradas ch'ixi en/sobre Waman Puma[1]

Introducción genealógica

Mi primer encuentro con Waman Puma fue en la biblioteca del THOA, por los años 1980. Los historiadores del grupo eran asiduos lectores de la *Nueva Crónica*, pero desde la sociología explorábamos también en ella las marcas de una organización social en la que sustentar nuestra crítica al sindicalismo para-estatal y a la "subordinación pasiva" de las comunidades aymaras a una forma estatatal que considerábamos caduca (cf. Rivera 1984). Debatíamos sobre las paradojas que habría vivido el autor, como indio y como cristiano, y éramos conscientes de que las comunidades de nuestro entorno enfrentaban dilemas similares. La descolonización religiosa, que postulaban algunos de los hermanos más radicales, era una apuesta arriesgada y difícil, porque lxs aliadxs de los ayllus desde el tiempo de la dictadura de Banzer (1971-1977) provenían a menudo de iglesias y ONG confesionales, y porque meterse en cuestiones de la fe, como dice el autor, "es grave cosa"[2].

1. Los argumentos que sirven de base a este ensayo fueron expuestos por primera vez en el Coloquio Internacional *Los mil rostros de Gaia. Del Antropoceno a la edad de la tierra*. Río de Janeiro, 14-19 septiembre, 2014. Agradezco a Eduardo Viveiros de Castro y a Bruno Latour por el estimulante intercambio de ideas. Además de lxs autorxs citados, he usado libremente ideas de Michel Foucault y Philippe Descola a lo largo de este ensayo, a través de "guiños" que no ameritan referencia bibliográfica.
2. A principios de los años 1980, casi en simultáneo con la fundación del THOA, se dio inicio a la celebración del año nuevo aymara en Tiwanaku, y algunxs de mis compañerxs fueron parte de este proceso de "reinvención", que convocó a un amplio sector de intelectuales indígenas *quechumaras*. Ramón Conde fue explícito en su deseo de sacar a la luz la ritualidad nocturna y clandestina de los ayllus, aunque por su prematura muerte no llegó a ver el uso y abuso que hizo de esta ceremonia el empresariado del turismo y el gobierno del MAS.

Era la del THOA una lectura heterodoxa del cronista y caminante Chinchaysuyu. Buscábamos afirmar a la vez distancias y cercanías, homologías y diferencias, asumiendo que entre las prácticas registradas por Waman Puma y las que conocíamos directa o indirectamente en el presente, podía entablarse una conversación contenciosa y dinámica, dotada de una sintaxis propia. Creo que ya por entonces sentíamos una profunda desconfianza (al menos yo la sentí) en la visión de una idílica continuidad de lo arcaico que la antropología proyectaba desde las comunidades aymara/qhichwas; pero a mi me impresionaba sobre todo la revolucionaria alteridad epistémica implicada en sus prácticas. En mi fuero interno, no deseaba tanto develar esta sintaxis subversiva sino más bien comprenderla, y descubrir los mecanismos que explican/producen su colonización, los elementos que inducen al aquietamiento y a la parálisis de su iniciativa histórica; también las fisuras o grietas que debilitan su imperio. Incluso, en lo más hondo llegué a imaginar senderos que nos podían devolver la mirada y ayudarnos a escapar de lo impuesto, de lo impostado, para retomar un camino propio. Las Armas Propias de Waman Puma (dibujo de la p. 62)[3] pueden verse como lo propio de la historia, del espacio y del cosmos andino-Inka, expropiado por la ciudad letrada y la metrópoli colonizadora. Allí están los gestos, las miradas y las alegorías que nutren mi lectura del autor, y me acerco a ellas animada de una actitud deseante: que ese “mundo al revés” del colonialismo pueda ser revertido.

Los hilos de este deseo se remontan a descubrimientos realizados en el ámbito del THOA, de los que aquí doy unos ejemplos. En los años 1980, la continuidad de algunas formas sacrificiales que el autor consideraba sacrílegas fue acogida con júbilo; era la huella de una terca resistencia a la colonización religiosa. Como para reafirmar la vitalidad de esos gestos de insubordinación intelectual, la participa-

3. La paginación se refiere a la edición crítica del *Primer Nueva Corónica*, de John V. Murra y Rolena Adorno, publicada por Siglo XXI en tres tomos en 1980, y en un tomo conjunto en 2006. Todas las citas remiten a este último. Sólo he modernizado la ortografía castellana para hacer más fluida su lectura.

ción y el registro en video de ceremonias y sacrificios sangrientos fue una suerte de reivindicación descolonizadora que se incrustó de manera indeleble en nuestra propia subjetividad (THOA 1990, Condoreno 1992). Ya en un momento más reflexivo, en el THOA bautizamos este gesto como una metodología *qhipnayra* (futuro-pasado)[4] de hermenéutica histórica, pues éramos conscientes del impacto que podían tener nuestros hallazgos en la reconstitución organizativa y política de los modos comunales de ritualidad, despreciados por décadas de secularismo sindical. Este proceso ya estaba en marcha, y sabíamos que el nuestro era sólo un riachuelo afluente en la gran corriente de reivindicación cultural y política que el mundo aymara vivía por entonces. Fue una época intensa de reconfiguración mental y renovación del pensamiento. Después de décadas de ocultamiento y clandestinidad cultural, nuevos "discursos de indianidad" parecían surgir desde un adentro histórico (*manqhapacha*) hasta la superficie de una esfera pública convulsionada y en crisis. En una atmósfera intelectual y política tan cargada de sucesos, para nosotrxs estaba fuera de toda duda la actualidad de Waman Puma. Lo que sigue es una suerte de itinerario de esa lectura.

(Re)versiones del tiempo/espacio

El ciclo ritual de las sociedades andinas antes de la invasión colonial es presentado por el autor en la secuencia de 12 meses propia del calendario gregoriano (pp. 210-233)[5]. Tanto en la Colectivx Ch'ixi de los años recientes, como en el THOA de los años 1980, este calendario ha sido importante en la comprensión y reavivamiento del mundo de significados que cada rito expresa, al articularse con los ritmos del paisaje y los ciclos de las estaciones. Así por ejemplo, al observar el dibujo correspondiente a noviembre (*Aya Markay Killa*, p.

4. La palabra remite al aforismo aymara *qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani*, recogido por el THOA en 1987. Una traducción tentativa figura en el epígrafe al inicio de este libro.
5. Ver pp. 186-197, en esta edición.

230) podemos entender mejor por qué horneamos pan en forma de muñecos que representan a nuestros difuntos familiares o comunales (*t'ant'awawas*, significativamente, niñxs de pan) para ofrendarlos como comida a quienes los invocan, en lugar de sacar a las momias de lxs antepasadxs de sus *pukullus* para comer y beber con ellxs. Así también, en una época de calamidades y riesgos climáticos intensificados, una pareja de compañerxs de la Colectivx Ch'ixi participó, en 2013 y 2014 en el ritual de "despacho del granizo" en la Isla del Sol, donde parecíales estar reviviendo el dibujo correspondiente al mes de octubre (*Uma Raimi*, p. 228). Allí se muestra el gesto nocturno y colectivo del llanto como una conversación entre humanxs y fuerzas celestes: un diálogo con las energías del *alaxpacha* para provocar lluvia al inicio del tiempo de aguas. Pero los rituales de "despacho del granizo" en que participaron Marco Arnez y Violeta Montellano se realizaron en agosto y en diciembre. Es que las comunidades actuales deben enfrentar tormentas de invierno o granizos y heladas a destiempo: amenazas ambientales propias de este tiempo de crisis[6].

En las casi cien páginas que dedica Waman Puma a demostrar los fracasos de la labor colonizadora por lograr la "cristiandad y pulicía" de los Indios (pp. 765-850) se encuentran otros de estos chispazos *qhipnayra* en los que el pasado eclosiona como conciencia de una práctica presente y una emancipación posible en el futuro. La lámina que muestra el sacrificio animal es un ejemplo de ello (*Indios* p. 826). El texto que la acompaña es abiertamente condenatorio. Pero para nosotrxs, que habíamos atestiguado similares rituales (incluso en la forma "pagana" del dibujo) la sintaxis texto/imagen no revela sincretismo alguno, sino disyunción, tensión y contradicción.

6. El relato que nos hicieron de esta vivencia en la Colectivx Ch'ixi nos ayudó a reconectarnos, desde la ciudad, con una episteme indígena que conversa con sujetxs no humanos, y a sentir que el agua es un ser vivo y dialogante (ver Murillo, Montellano y Bautista 2014).



[INDIOS. QUE MATA CARNERO los carniceros como en tiempo de idólatra, mete la mano al derecho del corazón. Que no mate así sino como en este tiempo de cristiano que degüelle el pescuezo del carnero que es hechicero idólatra que mata al uso antiguo y sea castigado el indio, india en este reino / hechizos /]

Vista desde nuestro horizonte cognoscitivo, su descripción (visual y textual) de esta *wilancha* es a la vez condena y registro, estrategia retórica[7] y defensa solapada. La sección Indios cumple así un doble propósito: señalar que los métodos de catequización son violentos e

7. Utilizo aquí el término "retórica" en el sentido aristotélico, como el arte del convencimiento a través de la palabra, uso que ha sido recuperado por Roland Barthes en "El análisis retórico" (Barthes [1984] 2012), y en "Retórica de la imagen" (Barthes [1982] 1995). Lamentablemente, este significado ha sido devaluado por su uso común como sinónimo de un discurso elegante y vacío. Ver también Rolena Adorno (1992: 152).

ineficaces, y denunciar que lo que la religión invasora considera contra-rito, es sólo diferencia de detalle, pues el gesto devocional (en este caso el sacrificio animal) es común a ambas tradiciones. Así queda en entredicho la fiereza y arbitrariedad de los extirpadores de idolatrías, a quienes el propio Waman acompañó como etnógrafo e intérprete[8]. Desde este punto de vista, podríamos leer sus alardes de civilizado y buen cristiano como ejercicios retóricos destinados a poner a sus interlocutores en un plano de igualdad civilizatoria, para poder, desde allí, ejercer su crítica y defender su diferencia. Focalizando la mirada en lxs oficiantes de este rito, veremos gestos devocionales y cuidadosos; no hay en ellos signo alguno de violencia o malignidad.

Por ello creo que no hay sincretismo ni mezcolanza informe en sus textos/dibujos: más bien yuxtaposición, tensión y agonismo. En el plano general de la obra, esta forma de interpelación es recurrente, pues una y otra vez compara las virtudes de la organización andino/Inka con la ambición, la sevicia y la poca fe de los invasores, destacando el gobierno propio como más sabio y justo que el mal gobierno colonial. Lo hace con profunda ironía, pues en el capítulo sobre el "buen gobierno" (pp. 404-454), que dedica a las autoridades coloniales, inserta la representación de la ejecución pública de Tupak Amaru (el último Inka rebelde de Vilcabamba) en 1572, proclamando su inocencia en un enigmático texto en qhichwa, que ciertamente no iba dirigido al Rey (p. 418)[9]. Así también, a pesar de que buena parte de su discurso condena el desorden y las conductas pecaminosas de sus contemporáneos indios, en el mito de las edades no se percibe ningún gesto de desprecio o de soberbia hacia las humanidades arcaicas; términos como "bárbaro" o "salvaje", parecen más bien concesiones a la manera de ver de sus interlocutores.

8. Waman Puma fue intérprete de Cristobal de Albornoz en los procesos de extirpación de idolatrías, ver "Capítulo Primero de Visita", pp. 639-643, en la sección dedicada al Cristianismo (pp. 532-662).
9. En este dibujo (ver p. 203, de esta edición), mientras el Inka rebelde es degollado por sus verdugos, una fila de indios llora en qhichwa: "Inka Wana Qawri, ¿adónde te has ido? ¿Es que nuestro enemigo te va a cortar el cuello a tí, que eres inocente?" (p. 419).

"O, qué buena gente!, aunque bárbaro, infiel, porque tenía una sombrilla de luz de conocimiento del Creador y Hacedor del cielo y de la tierra y todo lo que hay en ella... [aquí menciona a Runa Camac y Pacha Rurac, SRC] es la fe y es una de las más grave cosas... Ved esto cristianos lectores, de esta gente *nueva* y [a]prended de ellos..." (p. 43 cursivas mías).

Se percibe aquí una simultaneidad del tiempo histórico, por el hecho de que esa gente antigua, los Wari Wiraqucha[10] Runa, son también gente nueva, de un pasado que se traslapa con el ahora. De hecho, el que en la actualidad vivan gentes, animales, plantas y todo tipo de seres pertenecientes a etapas anteriores de la humanidad forma parte vital de la episteme andina, y se expresa en un sinfin de relatos y prácticas. Así, en la tradición oral Uru, este pueblo, habitante de las riberas interlacustres del Titicaca-Desaguadero-Poopó, se ve a sí mismo como más antiguo que los aymaras (Barragán 1993, Ari 2014). Los urus dicen de sí mismos que son *chullpa puchu*, restos o sobras de la edad Chullpa Pacha, que en el mito de las edades del altiplano se considera un tiempo anterior a los Inkas (Mamani 1992)[11].

10. En éste y otros términos tomados del autor, utilizo la ortografía moderna en aymara o qhichwa (alfabeto oficial) cuando incorporo estos términos en mi texto, pero la dejo como está cuando transcribo del original. Para el aymara he consultado el Diccionario Bilingue de Félix Layme y para el qhichwa las traducciones de Jorge Urioste en la edición de Murra y Adorno de la Nueva Crónica (2006).
11. Mamani cuenta que de ese tiempo vienen algunos productos que se consumen aún hoy en algunas comunidades: "a la papa le antecede la *q'apharuma*, a la quinua la *ajara* y a la kañawa el *illamank'u*" (p. 8), como "restos" de la edad Chullpa.

El mito de las edades

Las cuatro edades de la historia indiana figuran en el largo preámbulo que da inicio a la Nueva Crónica (pp. 1-64). En él se describe un amplio ciclo cósmico que une a la humanidad cristiana con la humanidad *jaqi* o *runa*. La estrategia retórica del autor consiste en plantear que los primeros europeos llegaron a estas tierras después del diluvio (Pachakuti de agua), y que de ellos surgieron las humanidades o "edades" sucesivas de las sociedades andinas: *Wari Wiraqucha Runa, Wari Runa, Purun Runa* y *Awqa Runa*. En el curso del relato se ve, sin embargo, la coexistencia simultánea de "edades" o humanidades de distinta antiguedad, que entran en tensión y antagonismo, aunque una de ellas se impone a la anterior y a su vez se somete a la siguiente. Así, en medio de la sociedad Awqa Runa "entra[n] los Ingas poco a poco" (p. 61) y en el curso del relato de la tercera edad, Purun Runa, ya comienza a vivir la siguiente humanidad: "Y comenzaron otra gente, Auca Runa, a multiplicar" (p. 48). La proliferación demográfica parece ser crucial en esta competencia entre gente de diferentes horizontes históricos (que es también competencia espacial). Lo que Waman Puma aborda en este relato mítico es un proceso de formación estatal (el Tawantinsuyu) a través de una sucesión de *pachas* (tiempos-espacios) que no son coetáneos, y que habitan lugares diferenciados – social o geográficamente– en el aquí/ahora. No hay sucesión estrictamente lineal, pero al mismo tiempo, hay transformaciones ascendentes en la escala de complejidad y plenitud civilizatoria.

El traslape a veces es completo: la primera y la segunda edad son ambas *Paqarimuq Runa* [los de la aurora, los originarios de la humanidad] (p. 45), y son básicamente agricultores de altura. La gente de la tercera y cuarta edad contrasta por el sedentarismo de una y la itinerancia de la otra, que la conduce a choques con otras poblaciones. Este antagonismo culmina en la cuarta edad Awqa Pacha Runa, que prefigura en todos sus detalles la era del Tawantinsuyu. Ya existen los cuatro suyus (*tawa*) formando una unidad; el Chinchaysuyu ya ha triunfado sobre el Antisuyu; y se ha

desplegado una cultura estatal y guerrera a escala imperial. Pero en este proceso de expansión civilizatoria hay permanentes incorporaciones del pasado en el futuro. Tal es el caso de ritos de la edad más temprana, como el culto a los tres rayos/Illapa, que es practicado en las edades sucesivas, hasta los Inkas (p. 46)[12].

Entre las dos últimas edades hay una tensión entre sedentarismo y desplazamiento: los Purun Runa "comenzaron a poblarse en tierra baja y buen temple y caliente" (p. 48), y desarrollaron las artes de la hidráulica, el textil y la fiesta. Los Awqa Runa, guerreros expansivos, fundaron pueblos en tierras bajas (Yunga), pero luego retornaron a las alturas: "como esta dicha gente se despoblaron de sus pueblos y se fueron a poblarse a lo alto cerros y peñas y [e]dificaron fortalezas por la gran guerra que ellos tuvieron" (p. 61).

En la imagen de la primera edad (Wari Wiraqucha Runa), el lugar de preeminencia (derecha pictórica) lo ocupa el varón, que pisa el soporte de un *wisu* –*chakitaqlla*, en qhichwa– cavando un hoyo para que la mujer entierre la semilla. La Wari Wiracocha Warmi ocupa el lugar subordinado (izquierda pictórica) y está de rodillas. La alusión a la pareja Adán y Eva es explícita en el texto y en la imagen[13], y nos remite a una humanidad agrícola, que vive en tierras altas y no reconoce antecesoras en las sociedades de cazadores y recolectores del oriente, a quienes considera "yndios belicosos, yndios de la montaña... y otros desnudos" (p. 60). Éstos parecen ser el afuera de la sociedad andina/Inka de las alturas. De hecho, los Wari Wiraqucha Runa vencen a los Antis, y con este acto parece inaugurarse la historia humana. Pero luego los Awqa Runa intentan nuevamente conquistarlos, y hasta cierto punto lo logran: incursiones cautelosas desde sus *pukaras* de la ceja de selva, con las que

12. Y que ciertamente continúa hasta hoy, travestido en la figura de Tata Santiago/Illapa. Para diversas lecturas del significado actual de este culto, ver *Principio Potosí Reverso* (Rivera y El Colectivo, 2010).
13. Incluso, en la primera edad de la biblia, la de Adán y Eva, el autor ofrece un dibujo similar (p. 17, El Primer Mundo. Adan/Eva), con algunas significativas diferencias. Adán pisa el soporte de un *wisu* y ambos están vestidos de pieles, pero Eva no trabaja: da de mamar un niño mientras agarra al otro y mira trabajar a su pareja.

consiguen hacerse de los poderes simbólicos y materiales de la hoja de coca, la serpiente (*amaru, katari*), el jaguar *(uturunku)* y muchas otras fuerzas, que luego esgrimen para "conquistar" a otros pueblos de las alturas[14].

Sin embargo la estrategia retórica del autor oscurece este hecho. Dado que está escribiendo una carta al rey, opta por presentar el triunfo de la primera humanidad agricultora sobre los Antis de la montaña como un acto de Conquista (lenguaje que entendían bien los europeos):

> "Que en esta tierra primero vivían serpientes *amaro*; salvajes, *sacha runa, uchuc ullco,* tigres *otorongo,* duendes, *hapi ñuño,* puma, león; *atoc,* zorra; osos, *ucumari*; *luychoy,* venados. Estos dichos primeros indios Wari Wira Cocha los mataron y conquistaron la tierra y señorearon ellos y se entraron en este reino de las Indias por mandato de Dios" (p. 41).

La relación con las selvas del oriente será retomada en la cuarta edad de los Awqa Runa, pero la dejamos para más adelante. Es necesario considerar antes otra irrupción de la episteme andina en el mito de las edades: la inversión de los papeles sociales de género. La representación de la segunda edad de los Wari Runa contrasta con la pareja cuasi bíblica de la primera edad: ahora la mujer está en el lugar de preminencia (la derecha) y el varón a su izquierda, de rodillas. Ella está sentada *dentro* de un *pukullu* (construcción funeraria) y él le da la espalda, arrodillado a la intemperie. La práctica religiosa de ambos domina la escena: mientras el Wari Runa eleva una oración a un dios invisible: *Pachakamaq maypim kanki*, hacedor del mundo, ¿donde estás?, la Wari Warmi recoge sus manos sobre el pecho y

14. Nunca llegaría la humanidad antigua a cumplir el propósito de seducción/incorporación del Awqa Propio, los Antis de tierras bajas, del que tomó su nombre la cordillera de los Andes y la región entera. Otros Awqas –extranjeros, foráneos– interrumpirán este proceso civilizatorio, dejando trunco el designio que el mito de las edades de Waman Puma anticipa.

parece dirigir su mirada a los difuntos enterrados o momias que habitan el *pukullu*, que el autor describe como "casa", quizás por acortar brechas culturales con sus lectores[15].

En la tercera edad, la de los Purun Runa, el avance cultural se expresa en el arte femenino más sofisticado de los Andes: el tejido. La Purun Warmi ocupa un lugar de privilegio y está a la misma altura que el Purun Runa. Éste se muestra de perfil y parece seguirla con atención, parado a su izquierda. Ambos están torciendo lana en sus ruecas. A estas figuras centrales se yuxtapone, en segundo plano, una casa cuadrangular con ventanas y puerta, al lado de casas circulares, como si en esta yuxtaposición quisiera equiparar los estilos andinos de arquitectura con aquellos que llegaron de Europa. El contraste entre el gesto y posición de esta mujer (Purun Warmi), con la de la primera edad (Wari Wiraqucha Warmi) no podía ser más elocuente, como si la evolución de la sociedad humana se expresara en la elevación del poder social y simbólico de las mujeres.

Sin embargo la cuarta edad, de la humanidad belicosa (*awqa* quiere decir "enemigo") es puramente masculina y no queda rastro del equilibrio de género que se ve en las dos edades anteriores. Las mujeres han desaparecido y los amerindios parecen estar practicando un modo desigual de la guerra; guerra de conquista. En la escena predominan los guerreros Chinchaysuyu (derecha pictórica), atacando desde lo alto de una *pukara* a un ejército de Antisuyus que se defiende desde la pampa. Ambos usan el mismo tipo de arma, pero la elevación de la *pukara* anticipa la derrota de la gente de la selva.

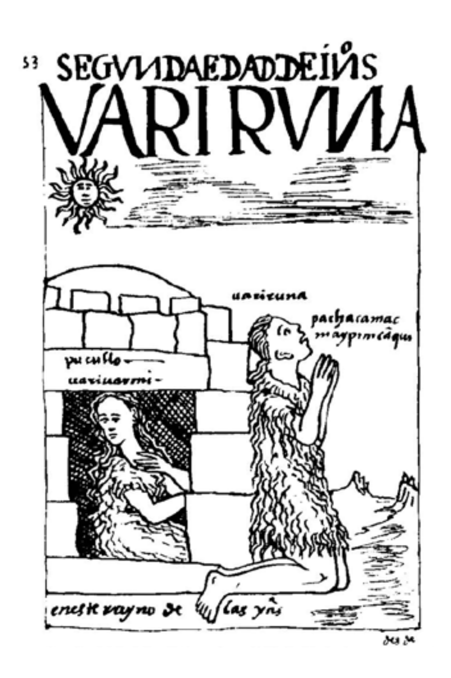
Arnold, Yapita y Espejo han profundizado desde Qaqachaka (sur de Oruro) otros significados posibles al paralelismo entre tejido y guerra como marcas de humanidad civilizada (Arnold y Yapita 2000; Arnold, Yapita y Espejo 2007). Según su interpretación, la civilidad predatoria de la guerra se sustenta en un mundo de fraternidades masculinas, en tanto la civilidad pedagógica de las mujeres

15. En las sucesivas menciones al *pukullu*, el autor reitera que se trata de una construcción funeraria, de la que hoy son visibles sus vestigios en muchos lugares del altiplano. Son los *chullpares* pre-inkas estudiados por Gisbert (1999: 7-11).

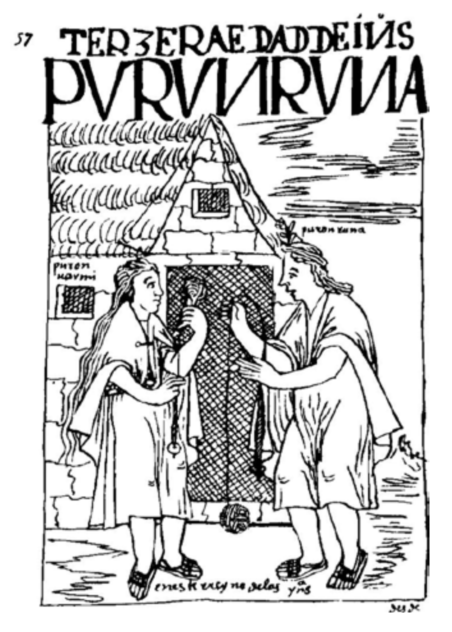
domestica la materia animal y la propia violencia masculina a través del tejido. Pero ambas aportan simbólicamente lo que la tierra necesita para criar el alimento que sustenta la vida. Los guerreros traen las cabezas de los enemigos muertos y con sus cabellos, las mujeres tejen poderosos *taris, wak'as* y *q'urawas* para integrarlos a su universo simbólico y para defenderse de ellos. Más importante aún, estas cabezas se conciben como semillas fértiles, y esta asociación expresa una modalidad contenciosa, pero complementaria, de articulación masculino/femenina en la episteme andina. Podríamos sugerir que en este antagonismo y sus mediaciones residiría el mandato cósmico de la pareja humana, que se desplegaría en la simétrica oposición entre tierras altas y tierras bajas.



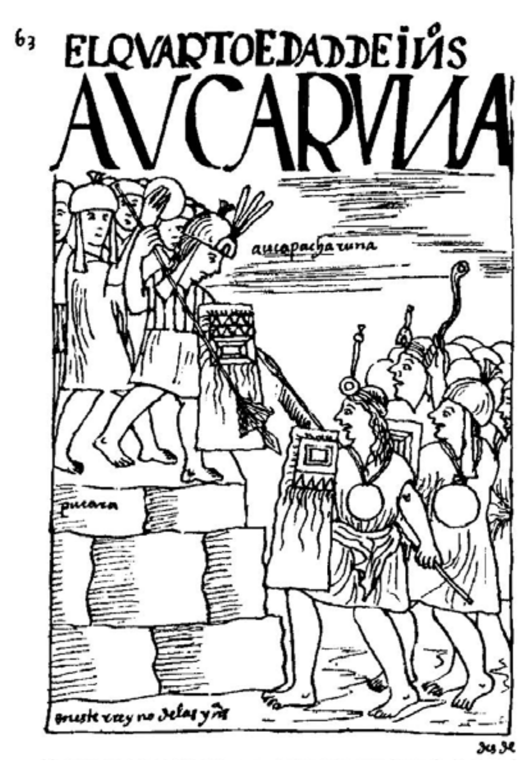
PRIMER DE GENERACION INDIOS / WARI WIRA COCHA RUNA, primer indio deste reino / Wari Wira Cocha Warmi / en este reino de las Indias.



SEGUNDA EDAD DE INDIOS / WARI RUNA / pucullo / Wari Warmi / Wari Runa / Pacha Camac, maypim canqui? / en este reino de las Indias.



TERCERA EDAD DE INDIOS / PURUN RUNA / Puron Warmi / Purun Runa / en este reino de las Indias.



EL CUARTO EDAD DE INDIOS / AUCA RUNA / Auca Pacha Runa / pucara / en este reino de las Indias.

La sucesión de edades de estos cuatro dibujos semeja a primera vista una progresión lineal de la historia antigua de los Andes. Hemos visto ya algunas “interferencias” andinas en la lectura del tiempo histórico/mítico. Así, a pesar de las reiteradas alusiones a que la gente antigua tenía atisbos de una concepción religiosa monoteísta, en la segunda edad se muestran veladamente dos esferas paralelas de lo sagrado: Pachacamac hacia lo alto, lo exterior y el oriente (invocado por el varón) y los ancestros terrenales hacia lo bajo, interior y el poniente, invocados por la mujer. Esta polaridad disrumpe el discurso monoteísta del catolicismo. Así también, en la tercera edad, la elevación del textil femenino a un arte de alta cultura contrasta con el culto androcéntrico a la escritura en el relato europeo dominante.

Pero por otra parte, en el relato de Waman Puma no hay mención alguna a la conversación entre el mundo humano y el mundo

animal, rasgo recurrente en la tradición oral del mito de las edades. Según la versión recogida por Carlos Mamani (1992), en el *Ch'amak Pacha* (tiempo de oscuridad), habitó una humanidad primigenia, en estado de completa indiferenciación con las demás especies. En las siguientes edades, el *Qhinay Pacha* y el *Chullpa Pacha* (equivalentes a la segunda y tercera edades de Waman Puma) los seres humanos ya se distinguen de los animales, pero hablan con ellos y reciben sus dones, enseñanzas y travesuras. En contraste, la relación humana con el mundo animal asume en Waman Puma un tono belicoso. Como vimos, el "señorío" de los Wari Wiraqucha Runa se ejerció por igual sobre serpientes, gente de la selva (*sacha runa*) y seres míticos. Más adelante, los Awqa Runa vuelven a derrotar a los Antis y así obtienen sus cultígenos, sus conocimientos y sus símbolos de poder[16]. ¿Es esta versión de Waman Puma del "dominio del hombre sobre la naturaleza", una señal de aceptación del relato bíblico? ¿O será un rasgo interno, una formulación etnocéntrica propia del mundo andino de tierras altas? ¿Es el nexo de los pobladores de la altura con las tierras bajas del oriente una relación de Conquista? ¿O habrá algún guión oculto[17] en este relato aparentemente evolutivo?

Al parecer, en la medida en que el Tawantinsuyu se convertía en estado, esas gentes antiguas, pero aún vivientes (los Wari Wiraqucha Runa) fueron dejadas de lado en la semántica civilizatoria de la sociedad andina de las alturas, y este descuido será aprovechado por los conquistadores. Con el advenimiento de los Awqas extranjeros, esas sociedades arcaicas, que coexistían "en paz" con las más recientes, fueron desterradas del universo social (re)conocido y se convirtieron desde entonces en "salvajes".

16. Está claro que los Inkas, o bien perdieron las capacidades interculturales que habían desarrollado los Awqa Runa, o se olvidaron del mandato cósmico de *comprender* e introyectar las dimensiones culturales de las selvas del oriente.

17. Término acuñado por James Scott (*hidden transcript*) en sus estudios sobre la resistencia de lxs dominadxs (2000). Sus traductores le llaman "discurso oculto", pero no me convence.

> “Asimismo el rey y señor de los Ande Suyos *prosigue* desde el tiempo de Wari Wira Cocha Runa y de Wari Runa, de Puron Runa y de Auka Runa, Yncap Runa [la gente que existió en el período Inka], Wira Cocha Cristianopi runa [los señores de la era cristiana] *y proseguirá adelante* en el servicio de Dios y de su Majestad (...) Hasta llegar a este tiempo en que estamos, los cuales son infieles, aunque con el Ynga tuvieron paz y amistad.
> Y después acá son indios belicosos, indios de la montaña, comen carne humana. Y en su tierra hay animales, serpientes y tigres y leones y culebras ponzoñosas y salvajes y lagartos, vacas [y] asnos montecinos (...).
> Todo son indios de guerra que no se puede vencerse de puro montaña y feroz animales y caudaloso río y en ella muchos peces y patos y en partes hay lagartos. *Pero con engaño puede hacerse cristiano*. No se puede con la codicia de la plata como aquí, es echarse a perder y morir de una vez” (p. 60, cursivas mías).

Si en tiempos de los Awqa Pacha Runa y en los albores del Tawantinsuyu los gobernantes de tierras altas habían intentado seducir y dejarse seducir por las gentes antiguas, ahora pobladoras de tierras bajas, en tiempos coloniales esos indios sólo podrían ser vencidos (incorporados a la polis cristiana/estatal) por medio de la violencia y el engaño. La historia larga de los moxeños, los chané, los guaranís y muchos otros grupos nos ha brindado suficientes ejemplos de la continuidad de estos métodos de “reducción” de la diferencia, en lo que hoy es la amazonía, el chaco y los llanos orientales de Bolivia (Combes 2005, Saignes 2007, Canedo 2011).

Pero consideremos otros aspectos de las edades antiguas para ver qué huellas quedan de ese proyecto de convivencia/contención. Nuevamente, hay que leer entre líneas en la maraña de fragmentos retóricos cristianos. Así, de la edad más antigua parecen surgir en paralelo los Wari Runa y los Purun Runa. A estas dos humanidades intermedias, insiste el autor en atribuírles un atisbo de la Trinidad cristiana en la figura de los tres rayos, desdoblamientos de Illapa. La

retórica de Waman Puma parece ser aquí más atrevida: nombra a estos tres rayos como *"yayan yllapa, chaupi churin yllap*a y *sullca churin yllapa"* (rayo padre, rayo hijo del medio y rayo hijo menor), intentando asimilarlos al dios padre, dios hijo y dios espíritu santo de la trinidad cristiana. En las versiones orales recogidas para el libro *Principio Potosí Reverso* (2010: 67), esta lectura genealógica cede paso otra, más bien cósmica, que atribuiría al rayo poderes paralelos y mediados de creación y destrucción. Así, el yatri Roberto Guerrero, en sus ofrendas de agosto, invoca a los tres rayos: el rayo mayor Qhuntiki[18], que se desdobla en dos, el *ñanqha rayo* destructor y el *pacha rayo* benefactor (Rivera y El Colectivo 2010: 67).

La cuarta edad guerrera contiene interferencias similares. Los Awqa Pacha Runa son conquistadores, están dotados de ejércitos organizados y liderazgos poderosos. Se quitan entre ellos tierras, mujeres y piedras de moler. Comen y beben en abundancia y celebran un complejo calendario ritual. Hay entre ellos filósofos, poetas y conocedores del orden de los cultivos (pp. 53-56). En este punto la retórica de Waman Puma se apoya en personajes de la antiguedad latina y griega y en sus contemporáneos europeos. Es notable cómo los equipara con los poetas/filósofos andinos: aquellos también filosofaban para "saber sembrar", en un sorprendente paralelismo entre agicultura y escritura (letra y *kipu*):

> "Y así los filósofos Pompilio y Julio César y Marcos Flavio y Glavio, Aristóteles, Tulis y los dichos griegos y flamencos y gallegos como los poetas lo declararon y lo escribieron tiempos y años *para saber sembrar* . Esta dicha gente, si lo supieron leer y sembrara y lo escribiera sus curiosidad, ingenio y habilidad, lo supieron por quipos, cordeles y señas, habilidad de indio" (p. 57, cursivas mías).

Tema recurrente en la Nueva Crónica, el fundamento alimentario/agrícola del conocimiento y la filosofía apela a una visión del

18. Según diversas fuentes, Kon Ticsi Wiracocha (sic) habría sido el dios hacedor de la humanidad andina más antigua.

mundo centrada en la labor productiva y sedentaria propia de las tierras altas. Si en el Awqa Pacha los Antis ya eran uno de los cuatro *suyus* del Imperio, con el correr del tiempo Antis/Andes se convertirá en un concepto o ideal integrador del espacio que se extiende a ambos lados de la cordillera, hasta los dos océanos[19]. Todo ello apunta a la hipótesis de que la gente de las alturas quiso conocer y comprender a las poblaciones de tierras bajas para asimilar de ellas otras fuerzas, más complejas, de cultura y civilización. Si bien en el mito de las edades de Waman Puma los humanos no hablan con los animales, en tiempo de los Awqa Pacha Runa los guerreros se transforman en animales selváticos y adoptan sus nombres como marcas de poder simbólico[20]. La inculturación en otra especie parece ser una manera amerindia de diálogo con la densa realidad del mundo animal, especialmente en tierras bajas, aunque éste sea un mundo enteramente mediado por otras poblaciones humanas. Empero, Waman Puma describe estos intercambios como actos de guerra.

> "Y se hicieron grandes capitanes y valerosos príncipes de puro valiente. Dicen que ellos se tornaban en la batalla leones y tigres y zorras y buitres, gavilanes y gatos de monte. Y así sus descendientes hasta hoy se llaman *poma* [león], *otorongo* [jaguar], *atoc* [zorro], *condor*, *anca* [gavilán], *usco* [gato montés] y viento, *acapana* [celajes], pájaro, *uayanay* [papagayo]; culebra, *machacuay*; serpiente, *amaro*." (p. 52).

19. De Waman Puma (1615) a Jaime Mendoza (1935), pasando por Melchor María Mercado (1841-1869), la visión de las cordilleras andinas como un eje integrador de las tierras bajas, será un discurso recurrente y paradójico en la cultura circunlacustre andina y boliviana.
20. Esto equivaldría a reconocer una filiación animal, y en casos, amazónica para los linajes andinos, entre ellos el del propio Waman Puma (halcón y puma). La arqueología ha confirmado un antiquísimo proceso de "ocupación de las alturas" por parte de poblaciones de la amazonía, chaco y llanuras del oriente, que habrían accedido así a medios ecológicos más apropiados para la agricultura y la ganadería intensivas. Tanto a nivel mítico como arqueológico, esta relación tendría que ser repensada a la luz del discurso de Waman Puma.

Alimentación, textiles, apropiaciones simbólicas del mundo animal, relaciones contenciosas y complementarias entre tierras altas y tierras bajas: todo ello conduce a una lectura de la Nueva Crónica en varios registros paralelos, que es necesario deshilvanar para hallar los sintagmas que contrastan más radicalmente con los contenidos que formuló y las prácticas que autorizó la doctrina religiosa, la organización social y las formas de guerra traídas por los invasores.

El otro Otro

¿Cómo representa Waman Puma al Awqa extranjero, a los españoles de la conquista? Hay una alegoría que los pinta con rasgos animales: en el dibujo "Pobres de los Indios", entre los "seis animales" que los indios temen, el corregidor es la sierpe, los españoles del tambo son tigres y el padre doctrinero es una zorra. Esta imagen parece estar en deuda con la tradición alegórica cristiana (ver p. 655). En cambio, hay otro dibujo donde se muestra lo que supuestamente ocurrió en el primer encuentro entre un Inka y un español[21].

21. En otra parte me he referido al "error" histórico que Waman Puma habría cometido al atribuir al Adelantado Candia este primer encuentro con Wayna Qhapaq, que en realidad nunca sucedió (ver p. 202, en esta edición).



CONQUISTA/GUAINA CAPAC INGA / CANDIA ESPAñOL / Cay quritachu mikhunki? / Este oro comemos / en el Cuzco.



EL SEGUNDO MES, FEBRERO / PAUCAR WARAI Quilla / sacrificio con oro y plata y lo recibe, y mollo y cuui / sacrificio con oro y plata, abundancia.

Es necesario comparar la representación de febrero con la imagen del Inka conociendo por primera vez a esos seres extraños. Como hemos visto en un trabajo anterior[22], el calendario ritual del capítulo Armas Propias (pp. 211-233) muestra un ciclo de meses en que se entrega diferentes ofrendas, tangibles o intangibles, a las fuerzas sobrenaturales: desde el propio cuerpo por medio del ayuno, la caminata o el llanto (meses de enero, mayo y octubre), hasta el sacrificio animal o la quema de insumos rituales (meses de marzo y julio). La imagen del mes de febrero tiene como punto focal un platillo con pepitas de oro, que el oficiante entrega, junto a otros insumos rituales, a una *wak'a* o "ídolo". Febrero es el mes de mayor precipitación pluvial, cuando los cultivos están en plena maduración; es un momento de peligro (los ríos podrían desbordarse, las chacras anegarse), pero es también promesa de abundancia. Por eso hay que vestir ropa elegante (*pawqar waray*) y entregar a las deidades cosas valiosas: oro, *mullu*, conejillos *k'uysi*. En la imagen del adelantado Candia podemos observar el mismo platillo con oro, que el Inka le está entregando. La posición de la pareja indio/español es exactamente inversa a la posición de la pareja *wak'a*/indio de febrero, lo que ya señala una anomalía. Pero es el intercambio verbal lo que produce duda y estupor: no puede ser señal de humanidad el que los recién llegados "coman" oro, que lo deseen con avidez en cualquier momento y a toda hora, sin orden calendárico, sin ciclo, sin una noción de regulación de las relaciones humanas con el cosmos por medio de los objetos. Es este rasgo, entre otros, lo que provoca en los indios una especie de "horror epistémico": les hace dudar de la condición ontológica de los recién llegados. Dice el autor más adelante:

> "Como tuvo noticia Atawallpa Inka y los señores principales y capitanes y los demás indios de la vida de los españoles, se espantaron de que los cristianos no durmiesen. Es que decía porque velaban y que comían plata y oro, ellos como sus caba-

22. Ver pp. 186-197, en esta edición

llos. Y que tenía ojotas de plata, decía de los frenos y herraduras y de las armas de hierro y de bonetes colorados. Y que de día y de noche hablaban cada uno con sus papeles, *quilca*. Y que todos eran amortajados, toda la cara cubierta de lana (...) Y que traían las pijas colgadas atrás larguísimas, decían de las espadas, y que estaban vestidos todo de plata fina. Y que no tenía señor mayor, que todos parecían hermanos en el traje y hablar y conversar, comer y vestir. Y una cara sólo le pareció que tenía, un señor mayor de una cara prieta y dientes y ojo blanco, que éste sólo hablaba mucho con todos" (pp. 353-354).

Para Waman Puma, el adelantado Candia no es percibido como gente (quien come oro no puede serlo), y no pertenece a una sociedad humana organizada (quien "habla mucho con todos" no puede ser una figura de autoridad). Y sin embargo, tampoco es animal. En realidad, lo más aterrador es que el español *parece ser gente*. La humildad de su gesto consolida el engaño: hay un simulacro de horizontalidad y de conversación entre iguales. El Inka está sentado en un lugar de preeminencia (derecha pictórica) y el extranjero está arrodillado a su izquierda. Los dedos levantados simétricamente en las manos de ambos (gesto recurrente en varios dibujos de la Crónica) revelan una actitud de discurso pedagógico o retórico, con el que ambos buscan convencerse. Pero lo extraño es el habla que acompaña estos gestos: es un discurso de lo impensable.

La extrañeza y el develamiento súbito son rasgos comunes a una serie de relatos sobre seres ambigüos en la tradición oral andina. El *kharisiri*, el *muntijaqi*, el diablo o el condenado son humanos engañosos, que en realidad son malignos (*saxra*): toman la apariencia humana y se les descubre por algun detalle revelador[23]. El detalle que permite descubrir la ambigüedad de Candia es su palabra. Y esta marca de (in) inteligibilidad será clave en la forma que asume el proceso colonial,

23. Los condenados no comen sal, los diablos suelen tener pies de gallo o chivo, los *kharisiris* visten sotana y portan una campanilla, los *muntijaqi* tienen los pies al revés. Ver al respecto Spedding 2005; 2008: 112-115; Rivera [1990]2003, entre otrxs.

como “mundo al revés” que revuelve la realidad y desordena la relación entre las palabras y las cosas; y al hacerlo, pone patas arriba el cosmos. La idea de un *saxra* que asume forma humana tiene aún otras connotaciones, pues alude también a la flojera, al desapego por el esfuerzo laboral, que se descarga sobre los colonizados. La imagen es entonces a la vez metáfora y testimonio de una realidad vivencial: la duda o estupor epistémico que rodea la aprehensión de esa extraña y violenta sociedad advenediza se confirma cotidianamente en la conducta de esos nuevos mandones. Esta doble actitud, de incredulidad e indignación, acompañará muchos de los momentos más vibrantes de denuncia que se despliegan en la Nueva Crónica.

Hay, sin embargo, otro Otro en el capítulo Armas Propias, que puede ayudarnos a clarificar si el texto de Waman Puma justifica la Conquista o más bien expone otras maneras de “conquistar” y/o convivir con sociedades distintas a la suya[24]. Es la representación del mundo amazónico, uno de cuyos mayores emblemas es el *Uturunku* (jaguar, aunque aquí el autor lo llama “tigre”), en la historia del “Sesto Capitán Otorongo Achachi Apo Camac Inga”.

> “Fue hijo de Inga Roca. Este dicho capitán Otoronqo conquistó Ande Suyo, Chuncho, toda la montaña. Fue señor que dicen que para haberlo de conquistar, se tornó otorongo, tigre; se tornaron el dicho su padre y su hijo. Este dicho su hijo dicen que murió en los Andes y dicen que tiene hijo en los Andes que parió una india chuncho. Y así por ello los Ingas se llamaron Otorongo Achachi, Amaro Inga y tiene sus armas pintado.
> Estos dichos Ingas trajeron coca y lo comieron y así se enseñaron los demás indios de este reino. Porque en la sierra no se planta coca ni lo hay, sino que se trae de la montaña. Y así no lo dejan el vicio y mal[a] costumbre sin provecho, porque quien lo toma lo tiene sólo en la boca ni traga ni lo come; es como tabaquero. Aunque no lo ha menester el cuerpo, lo toma” (p. 133).

24. A estas formas de relación con el “Otro” las llamo, por ahora, “anticonquista”.

El texto es elocuente en la yuxtaposición de juicios condenatorios, junto a atisbos de otra mirada que parece haber surgido de la oralidad y del cuerpo. En ellos podemos vislumbrar esas formas de "conquista" que quizás pondrían al revés la Conquista de los europeos (pp. 341-424). Veamos algunos detalles. La satanización de la coca no parece ser sólo una concesión retórica al discurso español. Para cuando el autor redacta la Nueva Crónica (1612-1615) la coca era plenamente aceptada por la sociedad colonial, que ya a partir del gobierno virreinal de Toledo (1569-1581) había comprendido la importancia del negocio cocalero entre los hacendados y chacareros de los valles subtropicales del Cusco y La Paz. Su uso como compensación salarial, estímulo a la productividad laboral de los *mita'yos*, y consumo urbano desregulado, estaba plenamente consolidado. No cabe duda que Waman Puma conocía de otros usos, aunque no los menciona sino de pasada en su relato histórico, quizás para no enturbiar su argumentación central con asuntos polémicos, pero secundarios. Sus referencias a la coca surgen de la situación presente, y son análogas a las del alcohol, el tabaco, la flojera y el ensoberbecimiento que observa en sus contemporáneos indios. Su intención es formular una crítica más amplia al desorden y al "mundo al revés" instaurado por los colonizadores, y por eso no menciona esta planta en su historia de las humanidades antiguas. Al igual que el oro, la coca formaba parte de una vasta red de intercambios simbólicos con otros pueblos andinos y con la esfera de lo sagrado. Su uso calendárico, ritualizado y cuidadoso antes de la llegada de los extranjeros había sido eclipsado por usos más instrumentales de productividad y dominio. La condena de Waman Puma al coqueo surge entonces de la situación de desorden contemporáneo, y por ello omite mencionar otros usos en su exégesis de la diferencia andina.

Es su narración (de fuente oral) sobre la forma cómo la coca fue llevada de la amazonía a los valles subtropicales andinos, lo que nos abre otra posible ruta de análisis. La etnobotánica y la etnohistoria han confirmado que esta planta se originó en la amazonía y llegó a adaptarse los valles interandinos subtropicales en un proceso de

milenios (Plowman,1981). Durante el período que se conoce como Intermedio Tardío (pre-Inka) se convirtió en un cultivo clave del sistema de "control vertical de un máximo de pisos ecológicos" descrito por Murra con la metáfora del "archipiélago"[25]. En el mito de las edades de Waman Puma no hay referencias a esta planta en las humanidades más tempranas, y sólo aparece con los Awqa Pacha Runa y los primeros Inkas. En realidad, Waman Puma nos está contando *otra historia* al comprimir ambos horizontes civilizatorios en uno solo. Lo que sugiere es que la coca fue un recurso incorporado en el proceso de "conquista" simbólica y territorial que habrá de culminar en la expansión estatal Inka. Más que la veracidad de una cronología etnobotánica, la versión de Waman Puma apunta a la historia política y estatal de esta planta sagrada, oriunda de la selva amazónica. Si Waman Puma omite la ritualidad en torno a la coca y condena las formas desordenadas, y quizás excesivas, de su consumo contemporáneo, es porque a fe suya la cristiandad debiera ser consistente con su prédica. Su exhortación es clara: meterse en asuntos de la fe "es grave cosa". Habría que acudir a lxs narradorxs orales de quienes tomó el autor esta historia para comprender mejor, en su propia lengua, esos otros significados; pero como esto no es posible, veamos su transcripción/traducción.

Según le contaron, para el Capitan "Otorongo Achachi Apocamac Inga, hijo de Inga Roca", llevar la coca de las tierras bajas a las tierras templadas próximas a la cabecera del imperio tuvo un costo muy alto: murió su hijo. Sin embargo, nació otra criatura de sus relacio-

25. Según este modelo andino de autosuficiencia, los señoríos étnicos de la sierra y el altiplano tenían tierras discontinuas a distancias de entre dos días y tres semanas de viaje, para obtener productos de diversos pisos ecológicos a través de un sistema de reciprocidad y parentesco que omitía la formación de un "mercado" (Murra 1972).

nes con una mujer "*ch'unch'u*", india de la montaña[26]. Este intercambio habría permitido realizar temporalmente una "conquista" de los Antis, es decir, el establecimiento de relaciones políticas fundadas en el advenimiento de un nuevo ser, que era la mezcla materializada de las dos sociedades: el hijo (o hija) de un Inka con una Ch'unch'u. Esto pudo haber posibilitado un espacio de intercambio, de convivencia y contención entre poblaciones de las alturas e indios "de la montaña"; un espacio *ch'ixi* y manchado, como el Uturunku. Quisiera añadir que un *taypi* (espacio de mediación) de esta naturaleza habría construido una forma de "buen gobierno", capaz de integrar a pobladores de las alturas y de las tierras bajas en una sola formación social Andes/Antis.

Pero no fue la coca el único logro de este proceso de aproximación a los usos de la(s) otra(s) sociedad(es) amazónica(s). Los pueblos andinos de altura incorporaron también a su ethos y a su ritualidad otras figuras de poder como el Uturunku, el Puma y el Amaru/Katari. Las fuerzas que estas figuras encarnan están documentadas en la etnohistoria y los relatos míticos actuales. Forman parte de una memoria larga de la sociedad, que ha nutrido la eclosión de los Kataris, Amarus y Uturunkus, convertidos en fuerzas insurgentes *qhipnayra* de la historia[27]. Para mí, son también alegorías de una futura inscripción amazónica en la idea de un "buen gobierno" indiano. Restos no cancelados de un pasado remoto, que nos muestran cómo pudo haberse construido una forma estatal "anticonquista" desde las tie-

26. La estrategia del matrimonio interétnico en las artes de la "conquista" indiana puede verse en relación a otros grupos de la sierra: Cayambes, Qullas, Cañaris (ver Andas del Inga, pp. 304-308). Era el eje de una red de intercambios muy amplia y diversa, que habría permitido a los Inkas un tipo de expansión imperial "negociada" con las poblaciones que "conquistaban". Salvo en el caso –efímero – del Sexto Capitán, esto no lo lograron con los Antis.
27. La insurgencia de los Katari y Amaru en 1781 y el katarismo de los años 1970-80 son ejemplos de ello. Uturunkus también los hubo, pero sólo tengo referencias imprecisas, como la que me relató don José Clavijo de la FOL.

rras altas[28]. El dibujo del Sexto Capitán puede brindarnos algunos elementos en sustento de esta hipótesis.



EL SESTO CAPITÁN / Otorongo Achachi / Apo Camac Inga.

El Uturunku ocupa el lugar de preeminencia (derecha pictórica) y casi todo el cuadro está lleno de su presencia, en medio de los árboles. Su piel es *ch'ixi*, manchada, y esta cualidad indeterminada es algo que el jaguar tendría en común con otros animales: la serpiente, el lagarto, el sapo[29]. Un Anti desnudo, casi fuera de cuadro, ocupa el lugar subordinado (izquierda pictórica) y quizás por verse más alto, in-

28. Me refiero a una forma de inscripción del Otro en un proyecto político propio, que hubiera sido (o pudo haber sido) capaz de incorporar sin obliterar, de "conquistar" sin extirpar las diferencias epistémicas y culturales.

29. Siguiendo al escultor aymara Victor Zapana, los animales *ch'ixi* son manchados, jaspeados y granulados; pertenecen al mundo de abajo y a la vez al mundo de arriba. Por eso son animales poderosos, indeterminados, que ayudan a "resistir la maldad del enemigo". Entre ellos está el *katari*, el *jararankhu*, el *jamp'atu* (el sapo) y la *kusi-kusi* (ver Rivera 2015).

tenta matar al animal con una flecha. La primera vez que expuse estas ideas en un evento público (ver nota 1), pensé que el Sexto Capitán era este personaje, aunque me pareció raro que estuviera tan marginalizado por la imponente presencia del jaguar. ¡Qué equivocada estaba! Simplemente no me había dado cuenta (por mi habitus antropocéntrico) que el Sexto Capitán era en realidad el Uturunku. La figura de su rostro humanizado, aunque salvaje y agresivo, lo confirma.

Al parecer, no es ésta una representación alegórica: la intención del dibujo es realista, pues el autor dibuja una historia que le contaron, y pinta al personaje central como seguramente se lo describieron. ¿Qué clase de transformación pudo haber permitido al Inka convertirse en jaguar? Mi hipótesis es que la relación con los Antis llevó a los Awqa Runas y a los primeros Inkas al encuentro con otras plantas sagradas de la amazonía, además de la coca. La tradición shamánica de muchos de estos pueblos se refiere al jaguar como una poderosa fuerza antagonista/aliada de los indios en el manejo de las cosas de la selva. Este (re)conocimiento se inscribe en el cuerpo de shamanxs y especialistas rituales, quienes durante las sesiones nocturnas de toma del *yagé* o la *ayawaska* (Taussig [1987]2002) encarnan al jaguar y a otros animales selváticos, para curar de diversos malestares, de cuerpo y alma, a quienes participan del rito. La "cura" pareciera obrar en el Inka con un efecto de seducción a la inversa. Al participar de la condición ontológica de otra especie animal, el Inka habría aprendido a escuchar las enseñanzas de la gente *ch'unch'u* de la montaña, cuyas relaciones con esas fuerzas, peligrosas y protectoras a la vez, les dotaron de recursos culturales y cognoscitivos propios para una vida "culta" en la selva. Su hijo *ch'ixi*, uturunku como él, habría sido un actor fundamental en este proceso. Y hasta podemos imaginar que el Inka habría aprendido a hablar con los animales y a ver a lxs humanxs con ojos de animal[30]. Una mediación de este tipo podría explicar el mandato cósmico inscrito en el proceso de expansión civilizatoria de las sociedades andinas

30. A diferencia de los mitos que recogió Eduardo Viveiros de Castro en la amazonía brasilera, donde son los jaguares quienes se ven a si mismos como gente (ver sus entrevistas publicadas el 2013).

hacia las tierras bajas del oriente. Mandato truncado por la invasión colonial y abandonado por muchxs de lxs descendientes de sus creadorxs, pero no por ello menos vigente.

Epílogo: más allá del dolor y del folclor

La historia colonial y (post)colonial de las poblaciones indígenas que habitan los llanos y bosques de la vertiente oriental cordillerana es demasiado larga, cruenta y accidentada como para poder recapitularla aquí. Algunas palabras clave quizás nos ayuden a sintetizar su significado. De 1532 a nuestros días estas palabras han sido medios de conocimiento/poder destinadas a producir las realidades que designan, porque su emisión se apoya en la fuerza coactiva o paternal del estado, en los retruécanos de su aparato legal y en el trabajo, mimético y verbal, de sus intelectuales. *Conversión* y *reducción* fueron prácticas y conceptos privilegiados en el período colonial de las Misiones, junto con *salvaje* y *neófito,* términos que todavía podemos escuchar hoy en público. *Colonización*, *trabajo forzado* y *limpieza* fueron la marca genocida de la era liberal republicana hacia quienes, redefinidos como *bárbaros,* había que someter a la misión civilizadora de criollos y mestizos. Ya en la era del populismo desarrollista y la captura del estado por intereses foráneos, los términos sustitutos han sido *desarrollo*, *integración* e *identidad boliviana* –vigentes desde 1952 hasta la Bolivia "plurinacional" de nuestros días[31]– que permitieron ornamentar al estado con las manifestaciones culturales indígenas o recluirlas en museos y archivos de *folclor,* redefiniendo a su población mayoritaria con términos como *pobreza* y *atraso,* que son hasta hoy herramientas de intervención misionera.

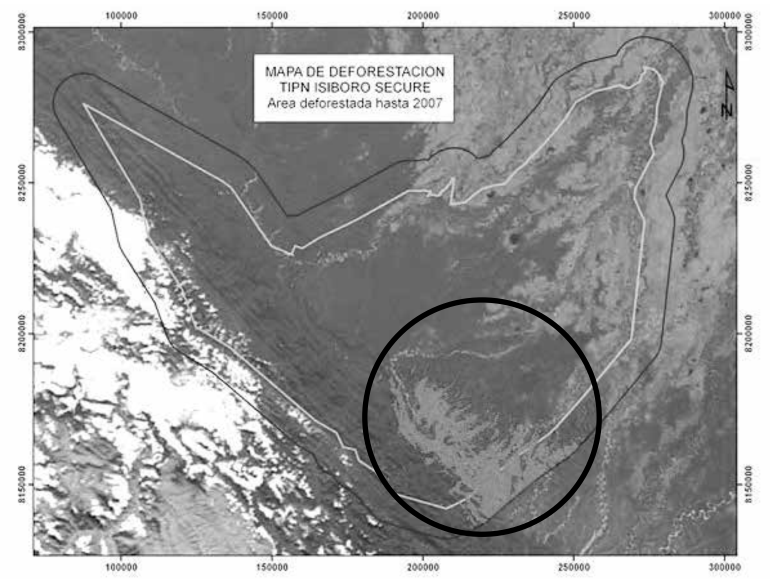
En las décadas recientes, las estrategias de uso de las palabras han sido un aspecto central en la "semántica de la dominación" (Guerrero 1991) de las élites bolivianas. Desde los años 1950 se bautizó como *co-*

31. Ver al respecto Álvaro García Linera, *Identidad boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad* (2014).

lonizadores a los contingentes migratorios que se trasladan del altiplano y valles a poblar las tierras supuestamente fértiles y despobladas de los llanos y selvas del oriente. Las "zonas de colonización" se convirtieron en una mancha expansiva de desmontes, cultivos comerciales y redes camineras. Inicialmente un Instituto de Colonización se encargó de administrar proyectos –financiados por USAID– de "colonización dirigida", pero la apertura de carreteras y las condiciones del mercado favorecieron que oleadas de "colonización espontánea" se asentaran en esos territorios, para dedicarse a cultivos comerciales. Algunas regiones –como el Chapare cochabambino y los yungas paceños– se especializaron en el cultivo de coca[32]. Allí se formaron fuertes sindicatos cocaleros para resistir la erradicación forzada que ejecutaron los sucesivos gobiernos en nombre de la política anti-drogas de los Estados Unidos. Allí se formó también el liderazgo político de Evo Morales, en cuyo meteórico ascenso capitalizó las demandas indígenas y populares surgidas de dos décadas de resistencia al neoliberalismo. Y fue durante su gobierno (2006 -) que los *sindicatos de colonizadores* se rebautizaron como *comunidades interculturales,* y se integraron a la política estatal como parte de los TIOC (Territorios Indígena-Originario-Campesinos)[33]. Estos cambios de nombre buscan borrar de la memoria los conflictos de alta y baja intensidad que fueron característicos de ese proceso de ampliación de la frontera agrícola (acoso a sus pobladores, desforestación, saqueo selectivo de especies) llamado "colonización" del oriente. El espacio emblemático

32. En las "zonas de colonización", la coca fue un cultivo de estabilización, pues a diferencia de cultivos anuales que agotan los suelos y obligan a seguir desmontando, produce por varias décadas más de dos cosechas al año, incluso en suelos agotados. Sin embargo, las políticas de errradicación de cocales impidieron que se estabilicen los asentamientos cocaleros y estimularon la tala de bosques en zonas cada vez más densas e inaccesibles (ver Laserna 1996; Rivera 2003).
33. La nueva autodenominación fue clave para legitimar las demandas de CONISUR (Confederación Indígena del Sur del TIPNIS), de ser indígenas y miembros de la TCO, aunque años atrás se habían separado de este territorio y afiliado a las centrales cocaleras del Chapare. El uso estratégico del término indígena encubre esta contradicción, genuina, entre el modo mercantil y privado de la producción cocalera y el uso compartido y regulado del territorio por moxeños, tsimanes y yuracarés.

de estos conflictos ha sido la avanzada cocalera del Chapare tropical, en cuya frontera nor-oriental se encuentra el Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro-Sécure (TIPNIS).



Desforestación del TIPNIS en el polígono 7 ocupado por colonizadores cocaleros (hoy "interculturales"). El círculo señala la zona deforestada. Imagen tomada de internet.

Un contexto particularmente revelador de la brecha entre discursos y actos en el gobierno de Evo Morales fue la Conferencia Mundial sobre Cambio Climático, realizada en Tiquipaya, Cochabamba (19-22 abril 2010). Lo que se produjo en ese multitudinario evento –además de un montón de basura plástica y deshechos orgánicos– fue un torrente de palabras resonantes que encubría un hecho más prosaico: el rechazo a la demanda de la organización indígena de tierras altas de abrir una mesa de debate sobre la contaminación minera y el IIRSA[34]. La saturación de la atmósfera discursiva en Tiquipaya echó una cortina

34. Iniciativa de Integración Regional de Sud América.

de humo sobre estos temas cruciales, y quiso disfrazar de igual manera las agresiones y engaños que venía ejecutando el gobierno contra las más urgentes demandas autónomas de las organizaciones indígenas, CONAMAQ y CIDOB[35]. Como en muchos eventos de este tipo, la Cumbre fue adornada con música y bailes de diferentes pueblos originarios del país. Pero esta presencia emblemática escondía duras realidades: dos años antes (11-04-2008) se había aprobado la construcción de la carretera entre San Ignacio de Moxos (Beni) y la capital cocalera del país, Villa Tunari (Cochabamba), atravesando el corazón del Parque Isiboro-Sécure. En vísperas de la gran reunión ambientalista (11-04-2010), el gobierno había promulgado la Ley 005, que consolida el protocolo de financiamiento entre Brasil y Bolivia y la adjudicación de la obra a la empresa brasilera OAS, todo ello sin asomo de una consulta previa e informada a sus pobladores (Ortíz Echazú 2011). En realidad, la ejecución de la costosa carretera ya estaba en marcha y, pese a la falta de licencia ambiental y a las evidencias del grado de destrucción ecológica y humana que resultarían de ella, la agresión al parque y a sus pobladores parecía inminente. Las amenazas se intensificaron después del fracaso de las negociaciones con la CIDOB sobre Autonomía Indígena y paralización de obras en el TIPNIS, demandas centrales de la VII Marcha por el Territorio y la Dignidad, que partió de Trinidad el 21 de junio del 2010 y tuvo que entrar en "cuarto intermedio" dos semanas más tarde. Ese mismo mes el gobierno inauguró la construcción de los dos tramos terminales de la carretera, en dirección al área núcleo del Parque. Ante los hechos consumados, y con profunda indignación, la CIDOB y la Subcentral del TIPNIS iniciaron el 15 de agosto del 2011 la VIII Marcha por el Territorio y la Dignidad[36].

Las declaraciones del presidente Evo Morales en las semanas previas a esta movilización nos permiten encontrar otras hilachas

35. Consejo Nacional de Markas y Ayllus del Qullasuyu, y Central Indígena del Oriente Boliviano, respectivamente.
36. Para un análisis de las Marchas indígenas de las tierras bajas entre 1990 y 2012, y en particular la del TIPNIS, ver Fundación Tierra 2012, Soto 2013; Tórrez et al 2013, Varios Autores 2013 y Rivera 2015.

autoritarias y patriarcales en la política estatal hacia las tierras bajas. A fines de junio el presidente afirmaba que la carretera se iría a construir "quieran o no quieran" sus pobladores (*Los Tiempos*, 30-06-2011), haciendo caso omiso de lo estipulado por el Convenio 169 de la OIT y por la propia Constitución Política del Estado Plurinacional. El 31 de julio, cuando ya se había anunciado que lxs marchistas partirían el 15 de agosto de Trinidad, el presidente se dirigió a una concentración cocalera con estas palabras: "Si yo tuviera tiempo iría a enamorar a las compañeras yuracarés y convencerlas de que no se opongan a la ruta sobre el TIPNIS, así que jóvenes, tienen instrucciones del presidente de conquistar a las compañeras yuracarés [y] trinitarias para que no se opongan a la construcción del camino"[37].

Esta instrucción de conquista tiene la doble virtud de recordarnos la práctica de conyugalidad interétnica del Sexto Capitán Uturunku Achachi, y de poner en evidencia el "mundo al revés" que todavía vivimos. En lugar del espacio de intercambios *ch'ixi* inaugurado por el Inka al tener un hijo con una mujer perteneciente a la sociedad del Awqa Propio, las palabras de Morales expresan una genuflexión ante el Awqa Foráneo (las empresas transnacionales interesadas en construir carreteras, explotar petróleo, desforestar parques y someter a sus pobladores) que se traviste aquí de seducción sexual y de conquista amorosa. Palabras a la vez ofensivas y engañosas, pues el acoso a la VIII Marcha se tradujo en un intento de conquista más literal y masivo: el bloqueo de los colonizadores de Yucumo y la represión policial/militar en Chaparina el 25 de septiembre. Ante la resistencia de lxs marchistas (en particular de las indignadas mujeres), el operativo abortó, ganando un enorme apoyo de la opinión pública. Finalmente la marcha pudo llegar a La Paz el 19 de octubre, donde tuvo una acogida multitudinaria. En la convergencia andino-amazónica que atestiguamos en esos épicos momentos, pudimos percibir diversas motivaciones y sensibilidades: la preocupación por los efectos ambientales de la

37. Citado por Moira Sandoval Calvimonte, *Evo Morales, de la apologia del delito y la discriminación de género*, en http://www.bolpress.com/art.php?Cod=2011111901 consulta en mayo 2015.

desforestación; la celebración de la tenacidad indígena; la conciencia de la doble moral estatal; y la idea –compartida por grupos anarquistas, ecologistas y feministas– de que otra relación con la selva es posible.



El dolor por la agresión del gobierno en Chaparina, 25-09-11



La danza de "Macheteros" de Moxos en el ingreso triunfal de la VIII marcha a La Paz, 19-10-11.

Imágenes bajadas de Internet.

Estas muestras de dolor y de folclor quedan en nuestras retinas como emblemas de la contradicción que rodea la presencia histórica de los pueblos indígenas del oriente en la esfera pública y en la conciencia ciudadana de nuestro país. Su reactualización en el accidentado trayecto de la marcha del TIPNIS convoca sentimientos encontrados. Quienes habitamos en las ciudades y centros de poder no podemos adentrarnos realmente en la experiencia del dolor que emana de la primera de estas imágenes. Y quienes no han vivido la experiencia de la tortura y la represión dictatorial –por haber crecido en democracia, o por vivir lejos de Amayapampa, Huanuni, Mallku Quta, Caranavi u otros espacios de violencia estatal reciente– también estarían privados de una memoria emotiva capaz de actualizar en cuerpo propio la violencia descargada sobre esos otros cuerpos. Si bien la solidaridad nos hermana en sentimiento, debemos reconocer que la imagen que prevalece, la que nos consuela y reconfirma, es la del baile, que visual y corporalmente resulta más próxima a la experiencia de la población urbana.

La figura de lo indígena anclada en la noción de folclor fue inscrita en el estado boliviano desde los años 1940[38] y se consolidó después de la revolución de 1952 como práctica de una "antropología de rescate", que iba a permitir almacenar la información y los artefactos culturales de esos pueblos, para convertirlos en patrimonio de la nación boliviana, antes de que se extingan bajo el impulso de la modernidad y el progreso. La marca estructural de estas prácticas se ha transformado en nuestros días en una serie de gestos, reiterativos y grandilocuentes, que autorizan la expropiación de la plusvalía simbólica[39] encarnada en la presencia, en las luchas y en los bienes culturales indígenas. Esta

38. Ver Céspedes 2010. Después de la Revolución de 1952 se crea el Departamento de Antropología y Folklore del Instituto Boliviano de Cultura, a cargo de Julia Elena Fortún, quien con su conyugue Carlos Ponce Sanjinés serán artífices de esta duradera episteme museística del pasado y el presente de los pueblos indígenas.

39. Me refiero al trabajo gratuíto de indias e indios que, en su acercamiento al poder, incurren en intercambios desiguales que dotan de una enorme reserva de legitimidad al estado, sin que ello signifique un reconocimiento genuino a las colectividades de las que provienen.

marca, a la que aludimos como contradicción irresuelta entre el dolor y el folclor, no deja de producirnos un profundo malestar.

La idea de un *taypi* podría manifestarse, en castellano, como una zona de malestar e incertidumbre. Hay una incomodidad epistémica, una confusión nebulosa entre el orgullo y la vergüenza, cuando ejercitamos esos bailes, esas expresiones de lo "propio" que nos aproximan en el travestismo a sus creadores y creadoras: músicxs y danzantes de las comunidades indias de Bolivia. Tanto en el dolor como en el folclor sentimos una conciencia incómoda que nos quiere hacer olvidar, pero que nos remite insistentemente, a la idea de que las poblaciones portadoras de una episteme india son entidades derrotadas, empequeñecidas y subordinadas. En el aquí/ahora de estos tiempos de "cambio", esa incomodidad encubre la dificultad de reconocernos en esa derrota, que es la nuestra. Quizás tengamos que despercudir reflexivamente la mirada, para poder habitar esa zona de malestar de una manera más propicia.

Observando la imagen de los Macheteros de Moxos que entran por la avenida principal de La Paz, vemos una figura sugerente: la asociación entre la nieve de nuestro Achachila mayor, el Illimani, y las plumas de guacamayas de la floresta amazónica en el tocado de los moxeños. Esta asociación toca de lleno el tema irresuelto que hemos planteado a lo largo de este ensayo. En algunas secuencias de la obra de Waman Puma habíamos visto que esa polaridad viene de antiguo y nos remite a mundos opuestos que se (re)conocen, intercambian, antagonizan, y se transforman en el proceso. Quizás el autor vislumbró una salida a la dualidad contenciosa entre tierras altas y tierras bajas en la figura *ch'ixi* y manchada del Uturunku, en cuya piel se opera la yuxtaposición reverberante de colores contrarios que no tienden a la unidad, sino se perpetúan y recrean contenciosamente. En efecto, desde la antiguedad civilizatoria andina, la relación de oposición y complementariedad entre las tierras altas de occidente y las llanuras y selvas del oriente había seguido un curso autónomo, que fue truncado por la invasión colonial y la depredación estatal boliviana (sea oligárquica, nacionalista o "plurinacional").

En estos tiempos de parodia ecologista y pro-indígena, podríamos parafrasear a Waman Puma para describir la mirada colonial del estado hacia los habitantes de los parques y territorios indígenas amenazados: *Pero con engaño puede hacerse cristiano* (léase boliviano "plurinacional", "militante del proceso de cambio"). Sólo será posible superar esta doble moral si transformamos el malestar que nos embarga y lo convertimos en un gesto de reapropiación *ch'ixi* del legado histórico profundo que estas relaciones, agonistas y dinámicas, imprimen en nuestra contemporaneidad. Así quizás logremos confrontar las aporías del presente con las Armas Propias de una retórica anticonquista. *Porque no se puede con la codicia de la plata como ahora; es echarse a perder y morir de una vez* (p. 60).

Tercera parte
Apuntes metodológicos y entrevistas

Experiencias de montaje creativo:
De la historia oral a la imagen en movimiento[1]

¿Quién escribe la historia oral?

Hace algún tiempo he adquirido la costumbre de expresar en público el repudio por mi obra anterior, para no enredarme en debates sobre un pensamiento al fin de cuentas cambiante, sometido a permanente revisión. Pero este es un encuentro sobre escritura y mujeres, y la mía es una entre otras trayectorias femeninas que nos muestra un camino desigual, lleno de negaciones y recomienzos. Un ejemplo elocuente creo que es el de doña Teresa Gisbert, cuyo punto de partida fue una lectura hispanista y oficial de la historia boliviana –compartida con su cónyuge y colega José de Mesa–que abandonó luego para transitar por caminos que la llevaron a las antípodas de esta postura inicial. Su curiosidad y amplitud le abrieron las puertas de la etnohistoria, la semiótica, la arqueología y el análisis iconográfico, para descubrir a través de estos nuevos enfoques la matriz civilizatoria indígena, que pervive y se transforma a su vez, en los intersticios de las formas culturales impuestas. Me identifico con esta actitud iconoclasta de Teresa Gisbert hacia su propia historia intelectual, que le permite voltear su pedestal de consagrada especialista en arte virreinal, para entrar en terrenos no hollados, en busca de realidades más contundentes y profundas. Quizás esto nos muestra, como decía Adriana Bravo, la ventaja de nuestra desventaja, el lado afirmativo de nuestra autodesvalorización.

1. Ponencia presentada en 1997 al Encuentro Diálogos sobre Escritura de Mujeres, publicado en Ayllón y Prada 1999.

Mi caso ilustra similares rupturas y cuestionamientos, en un tránsito azaroso por varios géneros de la escritura historiográfica y sociológica, pasando luego a la imagen documental y finalmente al guión y puesta en escena de ficción. Mis primeros trabajos en video surgieron directamente de la historia oral y sus necesidades de comunicación. Pero luego la imagen va plasmando otro tipo de expresividades, más personales, en las que aflora el inconsciente en tramas de muerte, envidia, amor y profecías. Esta experiencia me ha confirmado que la fluencia y la movilidad son condiciones básicas en mi hacer creativo, y me siento privilegiada de vivir en el sur, donde puedo cruzar con libertad las cárceles disciplinarias para expresar mi continuidad vital. Porque en el fondo, a través de formatos muy diversos, me sigo haciendo las mismas preguntas básicas sobre la realidad, aunque siguiendo un rumbo zigzagueante y discontinuo. El guión de ficción o docuficción se han convertido así en un intento, a la vez expresivo y racional, de seguir indagando en el tejido de lo social, pero a través de personajes construidos en la singularidad de sus dramas cotidianos.

La sociología de la imagen (que es lo que creo haber hecho en mis trabajos de video) no es nueva en nuestro país. En el siglo XIX, antes de la existencia misma de esta disciplina, Melchor María Mercado dibujaba el paisaje social y cultural de los más alejados rincones y rutas de Bolivia, construyendo uno de los textos interpretativos más agudos sobre el "abigarramiento", el mestizaje, el mercado interno y las paradojas del poder político en Bolivia. Un siglo más tarde, Jorge Sanjinés fue pionero —aunque lo antecediera Fausto Reinaga— en descorrer el velo nacionalista que había caído sobre el tema indígena en Bolivia desde 1952. Sus películas nos revelaron súbitamente que aquí no sólo había indios, sino racismo, violencia y negación cultural. Nos mostraron la falaz democratización movimientista, que se empeñaba en abolir los términos raciales del lenguaje oficial, mientras circulaban y se multiplicaban exuberantes en el habla privada y en los tinglados de la mediación política. Así, mientras el trabajo indígena sustenta la estructura productiva del país, el poder se construye

sobre una ciudadanía ilusoria, que sólo encubre nuevas formas de racismo y exclusión. Pues bien, todos estos procesos pueden leerse con elocuencia en la obra de Sanjinés, pero plasmados en personajes inolvidables, como los creados por Vicente Berneros en *Ukamau*. Marcelino Yanahuaya en *Yawar Mallku* o Reynaldo Yucra y Orlando Huanca en *La nación clandestina*. Estas individualidades trazan los arquetipos de conductas colectivas, y nos muestran, con mayor vigor y precisión que cualquier texto de sociología, la textura íntima de este país atravesado por tantas brechas y silencios culturales.

El desnudamiento de la trama étnica de la dominación, a partir de una matriz colonial que cruza la contemporaneidad de la sociedad boliviana, fue algo en lo que para mí tuvo mucho que ver el cine de Sanjinés y el *Álbum* de dibujos de Melchor María Mercado. Ellos me confirmaban esa vaga sensación que yo tenía de vivir en un país donde los tiempos son distintos y "las edades se dan la mano". Así por ejemplo, en el trabajo con miembros aymaras del Taller de Historia Oral Andina, la transcripción de entrevistas nos hacía escuchar las voces largamente silenciadas de los sobrevivientes de las luchas antioligárquicas de los años 20, que se referían a los latifundistas criollos como "españoles".

El horizonte colonial de nuestro inconsciente colectivo surgió también con fuerza en otra ocasión, cuando un *utawawa* de Chulumani me preguntó, inquieto, sobre el bloqueo de caminos que en esos momentos se llevaba a cabo en el Altiplano (más o menos por 1984). Al confirmarle que, efectivamente, se estaba dando una gran movilización campesina, me dijo seriamente: "¿Y vos crees que en La Paz ya habrán empezado a carnear españoles?". En esos momentos creí estar hablando con un hombre del siglo XVIII, listo para unirse al cerco de Tupaq Katari. De algún modo vi confirmadas las ideas de René Zavaleta sobre la crisis social como un momento de disponibilidad cognoscitiva, que nos deja ver "las heridas más antiguas", aquellas que, como dice Octavio Paz, "manan sangre todavía". Un pasado remoto emerge vivo, imágenes atávicas salen a la superficie y actúan, la furia de los tiempos se desata. Este es el tipo

de conocimiento, riesgoso y abismal, que me ha deparado la historia oral, y con ello he encontrado también, paradójicamente, los límites de la escritura.

La relación de escucha enfrenta a un mínimo de dos personas, portadoras de sus propias peculiaridades sociales e históricas. Sus localizaciones en el diagrama social pueden incluso ser opuestas. En la experiencia con testimonios, he tenido con frecuencia la sensación de moverme a través de estereotipos, que al tiempo de conversar comienzan a ser desmontados. Lentamente, el diálogo va tejiendo puentes sobre brechas de clase, de habitus cultural y de generación. Las percepciones de interrogadores e interrogados se transforman, en un proceso largo donde acaba por surgir un "nosotros" cognoscente e intersubjetivo. Pero ¿qué papel juega en ello nuestra voz? ¿Qué efectos provoca nuestra escucha? ¿Cuánto puede alterar, desde su localización distinta, a la voz que está escuchando? Y ¿cuánto ese sujeto no invade a su vez a la persona que escucha?

Hay quienes piensan que el ejercicio de la historia oral es pasivo: como si se tratara sólo de encender la grabadora y transcribir los testimonios, para ilustrar temas a menudo cocinados en el gabinete. Esta vulgarización de la práctica de la historia oral es moneda corriente en muchas ONGs que practican una suerte de "populismo retrospectivo", donde la memoria de viejas sumisiones se canaliza hacia un discurso del lamento. De este modo, la pasividad encubre manipulaciones más sutiles, que refuerzan nuevos diagramas de poder. A contrapelo de esta tendencia, nuestro trabajo de historia oral ha sido más humilde y ambicioso a la vez. En un único libro, hemos plasmado con Zulema Lehm la experiencia de cinco años de escucha activa, densa y llena de meandros y altibajos —también de traumas y dolores revividos—, que nos fue enfrentando a la posibilidad de ser interpeladas, cuestionadas y transformadas, no sólo en nuestra comprensión teórica de las cosas, sino en el sentido vital de la experiencia intersubjetiva. Para ello, tuvimos que descubrir los puentes hacia un tiempo que no es el nuestro, pero también hacia experiencias de vida marcadas diversamente por su nexo con el tra-

bajo manual. Esta "ética del trabajo" se fue internalizando en nuestra práctica a través de la artesanía del montaje, de la que me ocuparé en seguida, dando lugar a un libro que es casi un epitafio. El acompañar los entierros de esos viejos luchadores anarquistas ha sido un trauma que me ha revelado también la inutilidad de las palabras y los límites de la escritura para capturar, así sea efímeramente, el genuino chispazo de esas vidas.

Crear es descubrir

Los artesanos libertarios y la ética del trabajo es, como señalé, el único trabajo firmado de historia oral en el que he participado, junto a Zulema Lehm. El hecho mismo de esta autoría, que parece apropiarse individualmente de un trabajo colectivo, resultó de un debate interno del grupo, en el que Zulema y yo terminamos perdiendo. Nosotras postulábamos la autoría colectiva con los cinco protagonistas principales del libro. La dinámica de tertulias y la apropiación colectiva de los materiales, que se transcribían a medida que se iba grabando, nos hacían ver como natural y lógica esta opción de autoría colectiva, que por lo demás había sido común en nuestro trabajo previo con el THOA. Sin embargo, los argumentos de nuestros interlocutores resultaron contundentes.

El esquema general de montaje de estos textos, la selección de temas y su ordenamiento, fueron, sin duda, resultado de discusiones y elecciones conjuntas. Pero el hilvanado fino, el juego impresionista, la yuxtaposición, eran parte de nuestra artesanía. Este hilván fino se hizo visible al discutirse la cuestión de la autoría. Los compañeros nos demostraron que el montaje había sido una construcción nuestra, basada en nuestras afinidades y sensibilidades, nuestras filias y fobias. La nuestra era una lectura peculiar del anarquismo, marcada por experiencias generacionales que iban de las revoluciones universitarias a fines de los años sesenta, a la impronta katarista-indianista de los ochenta. Esta lectura generacional era vista por ellos como la

consecuencia lógica de todo el trabajo: "Miren, nosotros hemos sido anarquistas a nuestro estilo, en nuestra época y lo que han hecho ustedes es un anarquismo distinto. Está bien, ése es el anarquismo de ustedes, les toca a ustedes, nosotros ya nos vamos a morir, ustedes son las que van a seguir". Nos estaban diciendo que tengamos la valentía de asumir nuestros sesgos, de hacernos cargo de la lectura interpretativa que habíamos hecho a lo largo de todo el proceso, y también en el montaje.

Porque el anarquismo había sido una cosa muy diversa, muy heterogénea, y ellos nunca fueron nada parecido a un "grupo" antes de iniciar ese trabajo. Eran una colectividad azarosa, nutrida de los azares de la muerte. La muerte los dejó vivir y ese destino de sobrevivientes los colocaba en una posición muy especial. No eran propiamente un colectivo formado, y entre ellos había diversos tipos de líos y confrontaciones, que al hurgar en el pasado salían de nuevo a la luz haciendo estallar una serie de discusiones, a veces muy conflictivas. Sin embargo, a lo largo de los años de tertulia semanal el diálogo establecía puentes, unas voces salían a relucir más que otras, surgían temas que provocaban nuestra inquietud, y otros que nos parecían ya trillados, gastados. También había estilos narrativos, formas de contar las cosas que nos parecían sugerentes, unas más y otras menos. Nos parecía, por ejemplo, que Lisandro Rodas, carpintero trilingüe que nunca fue dirigente de la FOL, tenía una visión más interesante del anarquismo que José Clavijo o Teodoro Peñaloza —sastre y profesor, ambos con trayectoria dirigencial— quienes postulaban la clásica utopía industrialista del siglo XIX. Lisandro, en cambio, después de muchos exilios y confinamientos, llegó a la conclusión de que los indios Mosetenes con los que terminó viviendo en uno de esos períodos, eran la ilustración perfecta de la utopía anarquista: una sociedad sin dios, sin ley ni rey, donde no hay matrimonio ni propiedad privada. Seguramente, en la época de la FOL, habrían considerado anecdóticas estas ideas, o quizás las habrían rebatido desde la visión ilustrada e industrialista dominante. Pero a nosotras, que habíamos pasado por los influjos del ecologismo, el feminismo y el

indianismo, la posición de Lisandro nos encantaba, porque parecía contener *en la práctica,* los rasgos de un anarquismo más afín con nuestro tiempo. La narrativa de esa práctica se transformó así, por obra del montaje, en un reabrir la discusión sobre las utopías anarquistas, producto de nuestra directa intervención. Yo creo que es preciso reconocer la intervención que produce el montaje en la narrativa oral, transformándola radicalmente en su paso a la escritura. "Crear es descubrir", ha dicho Susan Sontag en algún ensayo, y no cabe duda que el ejercicio del montaje de testimonios, tal como lo hemos practicado nosotras, ilustra muy bien este nexo. En el diálogo, pero también en el montaje hay como un alambique nuestro, producto de nuestra personalidad creativa y teórica, pero también de nuestra experiencia vivida. Trabaja con materiales heterogéneos y hace combinaciones raras. Descubre una suerte de patrón secreto, un diagrama subyacente en el que la historia pasada halla nuevos sentidos al ser confrontada con los dilemas y vivencias del presente.

El cine y la inutilidad de la escritura

No voy a mostrar mi último video, que ya data de 1996, pero en cambio voy a relatar algunos aspectos de mi trabajo docuficcional, que creo ilustrarán bien esta idea del *montaje creativo* que surgió con la experiencia de la historia oral. En *Wut Walanti: Lo irreparable* (18 min.), opté por un tipo de montaje paralelo en base a dos ejes narrativos, unidos por una metáfora. El trabajo sobre la piedra, en manos del escultor Victor Zapana, se entrelaza con los testimonios de los deudos y la puesta en escena de la masacre de Todos Santos (1-2 noviembre, 1979). En las condiciones de realización de este video, no era practicable la representación realista de este evento, y yo hallaba más seductora la idea de metaforizar la masacre, o mejor, de buscar una metonimia que sintetizara las idea compleja de la violencia. Trabajé entonces con dos símbolos: la piedra y el pan. Mediada por la violencia creadora del cincel y el combo, la piedra se transformaba en

katari en las manos de Víctor Zapana. En tanto que el pan era el cuerpo vulnerado de las víctimas, cercenado por la violencia destructiva de los soldados que pisotean panes en medio de las tumbas. A mi juicio, el montaje y la puesta en escena son recursos que pueden usarse, no para hipnotizar al espectador, sino para abrirle posibilidades reflexivas. En *Wut Walanti* intenté producir contrastes y oposiciones entre texto e imagen, para lograr precisamente esta apertura reflexiva. Así, cuando Víctor Zapana habla de "los lobos disfrazados de ovejas" su imagen se funde con un paneo sobre el edificio del parlamento, antes de acercar la cámara al grupo de deudos y sobrevivientes de la masacre, que cada cierto tiempo se reúnen en la plaza Murillo para gritar y reclamar por sus muertos. El llanto de una señora estalla al describir la imagen de su hijo ensangrentado, como concretizando brutalmente el zarpazo de los lobos.

De ahí que crea que la realidad se reconstruye por las mutuas resonancias que produce el montaje entre imágenes diversas, a las que extrae nuevos significados por una especie de tratamiento de shock. Esto no es nada nuevo, ya lo había propuesto Einsestein como un metalenguaje del montaje, sumamente conceptual, pero cuya fuerza y eficacia sólo pueden medirse en la práctica, por el impacto sensorial, emotivo e intelectual que provoca en los espectadores. La arquitectura del montaje podrá ser todo lo conceptual que se quiera, pero es un armazón que no se ve, no se nota, y es esto lo que a mí me gusta del cine, lo que no se hace explícito pero conmociona, golpea y transforma al espectador.

En el documental la gama de posibilidades de montaje es muchísimo mayor que en la ficción. El montaje creativo trabaja aquí como en la historia oral, seleccionando ejes temáticos a partir de un registro libre muy abundante. En el caso de *Wut Walanti* he entretejido esta recolección libre con puestas en escena y con registros más controlados, sobre la base de entrevistas dirigidas. Y ahí me he dado cuenta que la diferencia entre documento y puesta en escena es muy sutil. Las personas entrevistadas, de una u otra manera, enfrentan a la cámara poniendo en escena su relato, desordenando y reorde-

nando el esquema de la entrevista con salidas y giros imprevistos. Esto fue lo que pasó con Víctor Zapana, cuando creó de improviso la metáfora que sirve de título al video. En las entrevistas preparatorias ni se había mencionado esta frase, por lo demás dicha en un aymara antiguo, que ya pocos manejan y comprenden. El misterioso nexo entre el testimonio de don Víctor y las puestas en escena de la masacre de Todos Santos, surgió en el último día del rodaje, cuando nos sorprendió regalándonos la noción de *wut walanti,* y explicándonos su sentido. Como una piedra rota, los injustamente muertos, los inocentes masacrados, nos hablan desde las fisuras del tiempo del daño irreparable que la colectividad sufre al quedar impunes estos crímenes, y de la herida moral que nos inflige el cinismo de los poderosos.

Es la inutilidad de las palabras y de las denuncias, lo que me ha llevado a captar de otra forma la indignación moral colectiva y plasmarla a través del montaje creativo, en un documento al fin de cuentas inocuo —porque el video en nuestro país ni se exhibe, ni se discute por lo general— pero más libre que la escritura de los riesgos de la manipulación. Uno de los motivos más fuertes de mi alejamiento de la escritura sociológica ha sido precisamente la facilidad con la que el conocimiento racional se injerta en las legitimaciones del poder. Lo que ha pasado con mi libro *Oprimidos pero no vencidos* y la apropiación reformista que de él ha hecho una generación de intelectuales de lo “pluri-multi” me ha convencido de las capacidades retóricas de las élites y de su enorme flexibilidad para convertir la culpa colectiva en retoques y maquillajes a una matriz de dominación que se renueva así en su dimensión colonial.

Mi pase a la imagen en movimiento busca escapar a esta fórmula de cooptación, a través de un diálogo directo con un público amplio y heterogéneo, cuyas identificaciones, filias y fobias espero provocar. La actitud personal de romper con los esquemas de percepción establecidos, con las fórmulas narrativas consagradas, creo que ha superado ya esa fase de amargura que me llevó al docuficción de denuncia. En mi nuevo cortometraje *Sueño en el cuarto rojo,* estoy intentando,

esta vez en celuloide, una exploración distinta, a través de la danza y de las máscaras, que transfieren a los personajes su carga de transgresiones y desdoblamientos, en medio de una borrasca de amor y celos. Aquí pareciera que lo social pasa completamente a segundo plano, por el tono intimista y onírico del drama. La verdad es que sólo después de la exhibición podré saber si la apuesta por una narrativa de este tipo puede interpelar al público en sus identificaciones colectivas. Eso es lo bello y lo riesgoso de la obra cinematográfica: siempre quedará inconclusa hasta no culminar el periplo que la devuelve a las multitudes.

El ojo intruso como pedagogía

El surrealismo

En un ensayo clásico, Susan Sontag planteaba que la experiencia de observar una fotografía provoca una sensación surrealista, porque nos enfrenta de golpe a la paradoja del tiempo. Lo vivido, lo transcurrido, lo irrecuperable se hacen presentes como huella tangible y material de una presencia: vuelve a nosotros el momento en que la luz se reflejó en el cuerpo de la persona o paisaje que encuadramos y se imprimió mágicamente sobre una placa bañada con cierta emulsión química. Es una huella viva, diríamos tangible. De ahí la emoción –pena, nostalgia, estupor– que suscita observar la fotografía del padre o madre fallecidos, de esa niña que éramos, libre y sin achaques, o de ese vacío que evoca alguna pasión no dicha.

Como nos enseñó Silva, la fascinación por la fotografía se alimenta de pulsiones narcisistas, que nos impelen a identificarnos con alguna otra persona, a quien vemos como modelo para nuestras conductas o fachadas. A través de esas identificaciones proyectamos en otras apariencias el deseo de ser nosotrxs mismxs. Otra pulsión siempre presente en la "sociedad del espectáculo" es el voyeurismo, fundamento de la mirada obscena que propone la publicidad y que amplifica el melodrama de Hollywood. Más bien que gracias a Hitchcock podemos pensar en lo que implica este tipo de imagen en términos cognitivos y emocionales. En *La Ventana* tales procesos se anudan en una trama para mostrar el sentido fatal de ese irresistible deseo de habitar otras vidas. Al entrar como intrusos –a través de

una ventana, de una cámara- a la intimidad ajena sentimos el "infierno de los demás" y nos golpea su realidad irredimible.

Vistos desde estos cerros, estas obras y pensamientos nos obligan, sin embargo, a plantear ciertos matices. El infierno de los demás es para nuestra mirada una de las tantas formas en que la energía del *manqhapacha* se manifiesta y ejerce su fascinación irresistible y lúdica. Los diablos bailan y celebran, habitan los socavones como dueños de las vetas, y producen, a partir de la caótica oscuridad de la tierra, el milagro de la fertilidad. Los ancestros y los diablos habitan un mismo espacio, no son sino personificaciones de una fuerza mayor, de una energía destructora y creativa, que alimenta a las comunidades indígenas rurales, pero también a las neocomunidades de comerciantes urbanos exitosos. Cholas elegantes y ricas, danzarines que bajan de autos último modelo, dejan una huella imaginaria paradójica, llena de escondidos mensajes y provocaciones lúcidas: todo ello visible a través de la fotografía, y cada vez más, de la imagen digital en movimiento.

Estas comunidades cara a cara comparten un espacio y una sociabilidad –laboral, festiva, ritual– cuyas lógicas y sentidos prácticos se enraízan en un pasado muy remoto. A través de técnicas del cuerpo y saberes milenarios, continúan produciendo un porcentaje muy alto de la dieta urbana en Bolivia. Pero no sólo eso. En la medida en que son comunidades de sentido, producen también el grueso de los códigos simbólicos, de las retóricas y las estéticas que rigen la sociabilidad de la mayoría de *urbandinos* bolivianos. ¿Cómo no problematizar entonces al surrealismo, a la individualidad solitaria, a la alienación que se produce desde y a partir de la imagen? ¿Han logrado las "fotografías de la agonía" individualizar a tal punto nuestra mirada, que sólo podemos mirarnos a nosotrxs mismxs, "mirando la pena de los demás"?

La consciencia *ch'ixi* de nuestra mirada *urbandina* es una posible articulación de estas paradojas[1]. Es también un puente reflexivo entre la modernidad alienada y la comunidad potencialmente emancipada. En eso radica su propio surrealismo, lejos de la nostalgia por el "tiempo de las cosas perdidas". Nuestra acción reflexiva a través de la mirada trabaja sobre el palimpsesto del presente, sobre las múltiples e irresueltas capas de pasado no digerido, que surgen como "furia acumulada" (Bloch) pero también como bricolaje barroco y subversivo. El *q'ipi* del cargador aymara en los mercados paceños es una *khumunta* de pasado no digerido, furibundo y caótico. Tajadas de indio, de salvaje, marcas de heterodoxia y herejía coexisten con el sentido más normal del andar cotidiano: así en el *aparapita* saenziano o en la milagrosa Sara Chura, de Piñeiro. Por nuestras calles, al lado de las chicas plásticas y de los chicos adormecidos, deambulan, poderosos y fieros, muchos de esos personajes surreales. Nosotrxs también lo somos, de modos que sólo pueden comprobarse cuando nos hallamos en medio de un delirio colectivo, en ritos nocturnos para celebrar la vida o en diálogos insólitos en las ferias o movilizaciones populares.

La sociología de la imagen

Con lxs estudiantes de sociología de la imagen, en la universidad pública de La Paz, hemos conseguido explorar estas subjetividades *ch'ixi*, que son "surrealistas como si no pasara nada". En el trabajo metodológico y epistemológico del seminario, estamos construyendo un escenario *taypi*, en el que dialoga la teoría con la práctica, el norte con el sur, la

1. *Ch'ixi* literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo.

realidad pensada y habitada con aquella enjaulada en los libros[2]. Sin embargo, lo más importante que hacemos es el trabajo de reflexión sobre y desde las prácticas de la mirada. Ver y mirar, mirar y representar, son trayectos que deben recorrerse con una conciencia del *self* –el sí mismo del investigador– que la mayoría de las materias académicas soslaya.

Esta conciencia de unx mismx comienza por distinguir la mirada focalizada de la mirada periférica, y de practicar ambas a través de vagabundeos etnográficos callejeros, que se plasman en bitácoras. Las formas de registro van variando desde la descripción escrita hasta la búsqueda de diálogos horizontales con las personas que serán fotografiadas. Es aguda, en esta etapa, la conciencia de la cámara como un ojo intruso, molesto e incómodo, que nos pone en evidencia y nos hace bajar la mirada. En el proceso de levantar la cabeza y de asumir nuestra ignorancia sobre el mundo del "otro" o de la "otra", comenzamos a mirarnos en el acto de mirar a otras personas. Las brechas, pues, o bien se cruzan o se hacen infranqueables, de ahí la cautela metodológica. Cuando la barrera puede ser transitada en ambos sentidos, entre el/la fotógrafx y el/la posante, se ponen en tensión la representación y la autorepresentación. La ignorancia cede paso a una suerte de inteligencia corporal, un lenguaje gestual que permite tender puentes y aclarar malentendidos. Las distancias de cultura, edad o género se allanan y los personajes despliegan, en diálogo con la cámara, modos de expresión abigarrados, actuaciones con múltiples repertorios simbólicos y sobreentendidos culturales. Con todo este material lxs estudiantes construyen un ensayo visual con el que se cierra el curso[3].

2. La mayoría de los estudiantes de a carrera de Sociología tienen su origen en el mundo del trabajo. Pero hay también una minoría de gente "pudiente", chicos privilegiados de la zona sur que comparten muchas de las inquietudes políticas y culturales de la mayoría. Debido a la creciente accesibilidad de medios materiales para la reproductibilidad técnica, casi todos cuentan ahora con algún tipo de cámara: desde las más sofisticadas con lentes intercambiables hasta las camaritas de celular más sencillas y baratas.
3. Se ha propuesto que las fotos incluídas en un ensayo no pueden ser menos de tres ni más de veinte, y que pueden subtitularse o narrarse de algún modo, con un tope de 100 palabras. La elocuencia se concentra en la estructura: de ahí el nombre de "ensayo visual".

Otra versión del "mercado de la imagen"

Una serie de ejercicios que se realizan a lo largo del seminario, se basan en imágenes pero no implican la toma directa de fotografías. En La Paz, como en todas partes, hay un mercado de imágenes para la élite –las que se compran de famosas agencias como Magnum por internet–. Pero hay también un heteróclito mercado popular que sirve a múltiples otros usos. En los estudios de fotógrafos populares las imágenes se rematan a muy bajo precio por razones de espacio: de cada 5 fotos tomadas en un evento, se venderá a lo mucho una. El cúmulo de imágenes desechadas u olvidadas apenas está identificada y fechada, y la mayoría se concentra en celebraciones públicas o privadas. Mis estudiantes fueron clientes asiduos, durante varios años, de estos pequeños estudios de fotógrafos populares que se ganan la vida buscando clientes en las entradas folclóricas, los matrimonios, presteríos y bailes. En pocas horas retornan a la fiesta con las fotos impresas y comienzan a ofrecerlas a lxs sujetxs posantes. Por lo general, no se negocia la pose, sino se capta instantáneas en movimiento. Sin embargo, los momentos de descanso y brindis, la *ch'alla* de las *apxatas* que van trayendo los invitados, y un sinfín de performances rituales más formales van salpicando los momentos liminales, la culminación y la lenta degradación de la fiesta en borrachera, pelea o en el consabido "yo te estimo". Para estas horas, ya los fotógrafos se habrán ido, de modo que la fotografía termina siendo el registro de la "historia oficial" del evento, donde los personajes se representan a sí mismos autocontrolados, manejando con soltura sus fachadas y modales para impresionar a sus futuros observadores.

El hallazgo de un puesto de venta en la feria vespertina de la Tiwanaku, en la ciudad de El Alto exclusivamente dedicado a la venta de fotografías rescatadas de los estudios, dio lugar a otro tipo de indagaciones en torno a la representación y el mercado. En efecto, ¿a quién podría interesarle comprar una imagen ajena, en la que el comprador está ausente, y no puede interpelar al observador con la promesa de una historia a ser narrada? La primera hipótesis que

surgió en las discusiones del seminario fue que un potencial comprador podría hallar posible la suplantación de su identidad –decir, por ejemplo, que esos cholos acomodados, con trajes ostentosos y rodeados de cerveza son sus padres–, para conquistar a esa cholita desdeñosa que lo cree un pobre diablo. Pero también en el puesto de la Tiwanaku había una pila de fotos de casas de ladrillo, de una planta o dos, flamantes y techadas con calamina, o con terrazas de cemento y machones al descubierto que anunciaban el deseo de una futura ampliación hacia arriba. El mercado de ellas podría ser también un acto de proyección: mostrar la foto de una de esas casas y alardear sobre su propiedad pudieran contribuir a las estrategias de conquista o de prestigio de su poseedor. Allí reside pues, una suerte de valor agregado: la atribución de un sentido connotativo, a partir de la materialidad denotada en la foto. Era eso lo que valorizaba a la foto y le permitía hacerse de un mercado, y fue eso lo que permitió acudir a la narrativa para connotar las fotos encontradas, elegidas y pensadas desde una posible historia.

El ejercicio era un esfuerzo distinguir los mensajes denotados de los mensajes connotados y manipular estos últimos con un sentido diegético, capaz de plantear un dilema, una pincelada, una mirada sobre el universo social representado. Con una selección de tres a cinco fotografías había que construir una historia que permitiera entretejer la percepción de gestos, la micromímica de miradas y los signos inadvertidos que "puntuaban" la imagen del sujeto posante. El tejido narrativo debía conectar la imagen con las ideas de lo social que se anclaban en el sentido común del estudiante y en su diálogo con la teoría sociológica clásica. Surgían así extraordinarios errores perceptivos, materia de duras críticas pero también de agudas reflexiones. El saber académico se retorcía y se llenaba de fisuras. Comenzaba a habitar el *manqhapacha* del inconsciente colectivo, del conflicto cultural in-corporado en el habitus de esos danzantes, de aquellos bachilleres, de esos conscriptos jurando a la bandera, de estos universitarios populares que debían observar y descifrar esos signos. Las relaciones asimétricas, las miradas de desprecio

o el *llunk'erío* servil que se deshace en halagos eran visibles ahora como evidencias de esos mundos más acallados cuanto más verbalizados. Pudimos transitar de clientes a fotógrafos, de sociólogos a indignados, gente de la calle reflexionando sobre nuestras propios quehaceres.

Una suerte de efecto colateral de este proceso nos mostró otra paradoja de la fotografía. Intentando explicar el floreciente negocio de venta de fotos en la feria de la Tiwanaku se nos ocurrió una segunda hipótesis: el uso de las imágenes como *illas*, que representan la esencia del objeto, aquella que puede ser transferida a su poseedor como retribución a sus gestos de deseo e invocación[4]. En el área rural la *illa* es un objeto que se sale a buscar en el campo el 31 de julio o al amanecer del 1 de agosto, y representa pequeñas ovejas, mazorcas, papas o llamas, en torno a las cuales se practica el rito de la *ch'alla* para propiciar que las *illas* se desplieguen en la materialización del objeto de verdad. No se trata de un talismán, que encarna la fuerza abstracta de la "suerte" o el "conjuro", sino de un pedazo o huella del objeto real, que se energiza con la *ch'alla* y se personaliza, dejando de ser un objeto cualquiera en una serie para convertirse en la representación *única* e intransferible de lo deseado. En el contexto urbano, ya no se buscan piedrecitas en forma de animales o frutos, sino pequeños minibuses, casitas, maletas, billetes y pasajes aéreos, amen de un sinfín de "proyecciones del deseo" no por ideales menos tangibles. En la feria de Alasitas se puede comprar desde títulos de licenciatura, maestría o doctorado en miniatura, hasta certificados de divorcio o matrimonio. Todas estas miniaturas entran en el mercado con una carga de valor simbólico, connotada por el deseo y por los gestos rituales de sus adquirientes. ¿Será entonces que las fotografías en la feria de la Tiwanaku podrían ser adquiridas como *illas*, expresión del deseo de materializar esa casa, ese matrimonio o preste, la graduación de la hija proyectada en la hija ajena?

4. Aquí nos basamos en la interesante propuesta de Nico Tassi, en su estudio sobre la fiesta del Gran Poder.

Una deriva de estos experimentos pedagógicos fue la creación, a fines del 2008, de un grupo cultural que se llamó primero El Colectivo 2 y luego Colectivx Ch'ixi. Junto a una docena de estudiantes que habían sobresalido por sus contribuciones a la reflexión teórica y a la realización práctica de la sociología de la imagen, conformamos un grupo que nos permitió proseguir con la pedagogía de la imagen desde un ángulo más corporal y a la vez más político, pensado como intervención en el escenario cultural de nuestra ciudad.

Fotografías del hacer

Después de haber producido un libro disidente que reterritorializaba las imágenes inscritas en una muestra de arte vanguardista europeo[5], nos fue dada la oportunidad de trabajar en un espacio urbano cedido al grupo en comodato por la etnomusicóloga Gilka Wara Céspedes, y allí comenzamos la improbable la tarea de reconstruir una casa semiderruida y habilitar huertos y sembradíos en lo que hasta entonces había sido un basurero en medio de las ruinas. Esta experiencia nos dio la pauta de que la fotografía podía dejar atrás la incomodidad del "ojo intruso" para convertirse en un acompañante cotidiano y casi ritual de nuestra labor por otros medios. Lo que sigue es un intento de inscribir esta práctica en el marco de percepciones y conceptos que hemos ido produciendo como grupo.

Un punto de partida para entender nuestro enfoque sobre la fotografía, es retomar la idea de la relación con el pasado, que esbozábamos al comparar el norte con el sur, y particularmente con el sur andino de la región circunlacustre, donde se localiza nuestra práctica, al pie de la montaña más sagrada del mundo aymara: el Illimani. En ese espacio no cabe la nostalgia por "el tiempo de las

5. La producción del catálogo disidente *Principio Potosí Reverso*, como respuesta y contextualización crítica de la muestra de arte Principio Potosi, curada por Alice Creischer, Andreas Siekman y Max Hinderer.

cosas perdidas" sino más bien el *qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani*: ese pasado que podría ser futuro, el que habita en nuestros sueños del presente. En lugar de nostalgia, hay más bien hacia el pasado un gesto colectivo de actualización celebratoria, de reapropiación paródica. La fiesta, el ritual, la caminata por vastos y accidentados territorios traen hasta nosotros al pasado viviente, actuante y sensible. Lejos de hacernos sufrir, estas imágenes nos energizan y emocionan: nos instan a explorar y a actualizar nuestras potencialidades utópicas.

Pero el otro polo existe también en nuestra mirada. Hay una complicidad crítica entre lo que hacemos y pensamos, y la percepción de Sontag, Sartre, o Barthes, para mencionar tan sólo a los más ilustres. Tanto París como Nueva York han sido mecas de la experimentación fotográfica y de los debates teóricos y políticos sobre la fotografía. Las colectividades son también allí, como en otras partes, un hecho efímero, que ocurre en oleadas o en ciclos. Son "zonas temporalmente autónomas", como diría Hakim Bey, que a veces deben pervivir sumergidas, clandestinas. Cuando ha pasado el clímax y la curva desciende a la aridez del llano, volvemos a sufrir los males de la modernidad y debemos mimetizarnos para aguantarla. Además de solidarios, nos volvemos solitarios, y hemos aprendido a disfrutar y a vivir esa individualidad irreductible. Es más, el "momento comunitario" de nuestra existencia nos permite mantener la integridad y singularizar la conciencia individual. Y así ejercer una mirada crítica, de bajo perfil, como tenaz resistencia a los mensajes y a los códigos de la modernidad alienada. Al cerrar ojos y oídos al bullicio audiovisual, pudimos descifrar –leyendo *On fotography* o *Lo obvio y lo obtuso*– los poderes escondidos del surrealismo y de la reproducción mecánica. Pero también, al digerir pausadamente y en silencio esas lecturas, y al trabajar con ellas, pudimos redescubrir su capacidad de subvertir y actualizar los contenidos/formas *ch'ixis*, manchadas y abigarradas de la práctica, que constituyen nuestra memoria y presente.

La epistemología como ética

Nuestra fascinación por la comunidad, por el trabajo manual, por el movimiento y por la fotografía nos han permitido crear un espacio *taypi* en el que se contradicen dinámica y permanentemente, los dos polos del posicionamiento epistemológico y ético que plantean el surrealismo, el existencialismo y la semiótica: la polis y la comunidad. De un lado, a través de la escritura, se plasmaría el discurso sobre la esfera liberal de los derechos ciudadanos, que son la mitad *kupi* (derecha), blanca y masculina de la polis. De otro lado, a través de la imagen y del trabajo corporal se pondría en acción la mitad *ch'iqa* (izquierda) femenina y oscura, en el espacio del *chuyma* y del pasado, que abrigan el modo de percibir comunitario. La primera se desenvuelve en el *alaxpacha* –lo diurno y exterior, lo visual– y la segunda en el *manqhapacha*, lo auditivo y kinestésico, lo "adentro abajo", que se asocian con el infierno, con la tierra y con el submundo de lo oscuro.

La epistemología *ch'ixi* consistiría en abrir y en ensanchar ese tercer espacio, entretejiendo a los dos mundos opuestos en una trama dinámica y contenciosa, en la que ambos se interpenetran sin fusionarse ni hibridizarse nunca. Este *taypi* o zona de contacto es el espacio *ch'ixi* de una estructura de opuestos complementarios. Ahí se entrelaza la teoría con la práctica, se realiza y se piensa sobre la comunidad autopoyética, a la vez deseada y esquiva, realizada ya en la sola energía del deseo.

En el plano político, buscamos reinscribir en el microespacio social que habitamos una arena común para practicar formas de "buen gobierno" y "buen vivir" como gestos micropolíticos de conocimiento corporal e intersubjetivo. La ética del trabajo significa para nosotros el hacer conociendo, el conocer con el cuerpo, el autoconstruirnos a través de un diálogo con la materia –la madera, el cemento, la tierra– y de las conversaciones y *akhullis* de discusión y reflexión. Aspiramos a generar una práctica basada en el silencio y no sólo en la palabra. Aspiramos a sazonar la palabra con el silen-

cio y con el ritmo de las cuerdas del telar o la guitarra. Generamos así un esbozo de normatividad tácita, en diálogo con y entre las creaciones de nuestras manos, de nuestros cuerpos. Así la ética se transforma en estética, en una plasmación de actos y pensamientos en objetos: libros, bolsas, tejidos, revistas, plantas, comidas... y fotografías. La selección de imágenes que sigue pertenece a dos personas –de entre varias– que han participado en los turnos del quehacer fotográfico: Marco Arnez y Nicolás Urzagasti.



Marco Arnez, 2012



Nicolás Urzagasti, 2012

Métodos heterodoxos
Entrevista con la revista Jícara (Bogotá)

EJB: Dentro de los debates que plantea el documento *Ch'ixinakax utxiwa. Sobre prácticas y pensamientos descolonizadores*[1], queremos hablar un poco acerca del en el plano de la investigación social, tema que pones en discusión haciendo algunas críticas a la escuela decolonial emanada del grupo "modernidad y colonialidad". Como punto de partida quisiéramos abordar ese tema que has llamado las "pirámides académicas sin base" en relación a la lectura que tienes sobre la geopolítica del conocimiento.

SRC: En primer lugar yo reacciono frente a la brecha que hay entre discursos y prácticas, ese es uno de los primeros gestos que puedes advertir en ese texto. En mi caso, se trata de un gesto muy antiguo. Ayer mismo estuve revisando un trabajito que escribí en 1986 llamado "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral". Ese texto es producto de una militancia y de un arraigo político: por esos años, y desde mediados de los años 1970 estuve vinculada al movimiento katarista-indianista, primero en la clandestinidad, durante la dictadura de Bánzer y la de Pereda, y luego en el exilio, a partir del golpe militar de 1980, y finalmente, con el retorno a la democracia y mi participación en el segundo congreso de la CSUTCB en 1983 y en la nueva Ley agraria que proponían lxs kataristas. Ese prolongado diálogo con varixs hermanxs de ese movimiento y las experiencias de historia oral que emprendimos en el THOA son el trasfondo de ese

1. Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires, julio 2010.

texto, pero nada de ese contexto, digamos, "geopolítico", interesa a los académicos del norte. Parece que ellos sólo ven la punta del iceberg, cuando una experiencia intensa y prolongada se plasma en escritura. A través de la lectura que hacen ellos, esa escritura pasa al mercado de ideas, que es un mercado caótico donde proliferan los intereses corporativos y las camarillas. Y así, lo que fue un complejo proceso de elaboración se vuelve materia prima, para que ellos la reelaboren y nos la devuelvan desprovista de toda su potencia crítica y política, y peor aún, envuelta en oropeles y modas académicas efímeras.

Con base en lo anterior nos preguntamos ¿materia prima para qué? Bueno, si fuera para que ellos en Estados Unidos se metan a las luchas callejeras del movimiento "Occupy", o en las demandas de los pueblos indios de Norteamérica, vaya y pase. Yo quisiera ver a esos doctores 5 estrellas sentados en las calles y conectándose con la savia viva de los "movimientos sociales" de los que tanto hablan. Pero no, ellos usan las ideas para trepar en la academia, para tener poder de reclutamiento, para decidir quién obtiene puestos o recibe becas para formar clientela en nuestros países. A eso le llamo "economía política del conocimiento" y Bourdieu le llamó "objetivación participante", que consiste en develar qué se esconde detrás de esa charla tan bonita sobre la "geopolítica del conocimiento", qué programa de intereses personales, poderes académicos y estilos de trabajo se plasma en esas torres de marfil que son las universidades privadas del norte, y en particular las de Estados Unidos.

Con referencia al triángulo sin base, retomé una idea esbozada hace muchísimos años por el sociólogo peruano Julio Cotler, quien la propuso para comprender las tácticas de la dominación gamonal en la región andina. El gamonal es el patrón chiquito, el mandón de pueblo, muy bien descrito en las novelas de José María Arguedas, que personaliza sus relaciones verticales con los siervos o colonos, y logra que éstos incuben una profunda desconfianza entre sí, es decir, que rompan toda relación de complicidad o alianza horizontal. Se forma así un triángulo sin base, con varias líneas verticales que convergen hacia el punto focal del poder gamonal. Eso mismo es lo que

intentan hacer esas camarillas académicas desde el norte: cooptar intelectuales del sur para que se vuelvan sus seguidores, intérpretes o amplificadores; últimamente esta estrategia se amplía a intelectuales indígenas y afrodescendientes, que terminan en alianzas verticales, privilegiando las ideas de los maestros o "gurus" y desatendiendo las alianzas y los debates horizontales en su propia región o país, e incluso en su propio idioma.

Lo interesante de las ciencias sociales en América Latina, es que por una serie de factores somos menos provincianos que muchos académicos, por ejemplo, europeos, gracias a la ensalada de traducciones de lo más diversas que nos llega desde las grandes casas editoriales de México, Ecuador, Colombia o Argentina. Vivimos realidades abigarradas, complejas y múltiples, escenarios de identidades ch'ixis y manchadas. Por eso, no necesitamos ser fieles a ninguna escuela -sea francesa, gringa o de cualquier otro centro intelectual del norte- ni ser ovejas de ningún rebaño. Pero obviamente, eso sólo se puede hacer teniendo muy bien puestos los pies en nuestra tierra. Nuestra posición como sujetos pensantes está marcada por nuestra propia historia, por la geografía de nuestros cerros, y por nuestra propia genealogía intelectual, y eso nos permite hacer un buen uso de la multiplicidad de ideas que nos llegan de afuera.

No se trata entonces de estar pendientes de las últimas novedades, buscando leer tipos deprimentes, como Agamben, Lipovetsky y otros que ahora están de moda. No, aquí tenemos otros horizontes de esperanza, eso es lo que nos distingue; no trabajamos para tener galardones académicos, si eso nos llega es por añadidura, como en mi caso. Yo no he recorrido una trayectoria pensante para encaramarme en ninguna satrapía, porque nuestro horizonte de esperanza es la trasformación de la sociedad, la restitución de la justicia, el revertir los agravios históricos que han sufrido nuestros pueblos, esa diferencia nos permite tener un punto focal en el cual injertar, como sugería Martí, el "mundo" a nuestro tronco y raíces ancestrales.

Una de las tareas fundamentales para ello es no quedarnos en el localismo: está bien claro que es necesario estructurar alianzas

horizontales a nivel continental e incluso planetario. Por ejemplo, en toda Abya Yala se están dando importantes luchas indígenas, barriales, juveniles, contra la degradación de la democracia, contra el despojo de la minería, contra las carreteras y los megaproyectos hidroeléctricos con los que todavía sueña la vieja izquierda desarrollista, en fin, luchas contra los efectos perversos del capitalismo y de la globalización, que amenaza con convertirnos en piezas desechables de un sistema monstruoso. A ese proceso depredador e inhumano tenemos que oponerle una visión planetaria, que nos conecte con migrantes de la diáspora del sur en el norte, con pueblos sin estado que ven reducidos sus espacios de vida, con mujeres y niños reclutados para alimentar las maquilas y los centros de diversión manejados por las culturas y las empresas de la crueldad. Todo ello nos comunica con un mundo entero de problemas comunes, ocasionados por este capitalismo del despilfarro y de la muerte.

Para finalizar esta pregunta diremos que mientras en el norte las pirámides académicas sin base se pelean y se muerden entre ellas, verbigracia, los de la subalternidad se oponen a los postcoloniales, y éstos a los estudios culturales, yo digo, ¿como tú vas a pensar en lo colonial sin pensar en la subalternidad ni en la cultura? Es que ellos necesitan crear capillas académicas, en cambio nosotros, con nuestras universidades modestas y nuestras bibliotecas paupérrimas, tenemos que ver todo lo bueno que podemos sacarle a los autores que leemos, incluso tenemos que intervenirlos y modificarlos para quitarles lo superfluo y ponerles lo que les falta. La heterodoxia ha sido desde siempre un rasgo de nuestro hacer cultural. Es parte del "ethos barroco" del que nos habló Bolívar Echeverría.

EJB: Silvia, en ese sentido, hasta ahora lo que evidenciamos claramente es que la academia siempre ha estado rota, no existe la praxis, existe la teorización meramente abstracta, en el marco del capital académico fundamentalmente desde el norte; sin embargo, entendemos que en Latinoamérica se han dado experiencias bien importantes y conocemos personas como Silvia Rivera, como Fals Borda

o Víctor Avila, que intentan reposicionar la academia teniendo una relación mucho más profunda, mucho más sinérgica con los movimientos sociales y de resistencia en Latinoamérica y específicamente en su lugar diremos, natal, de origen. Por ello, creemos que el debate sobre el método es fundamental para recapitular la experiencia gnoseológica y epistemológica, logrando nuevas prácticas de construcción de conocimiento en el contexto de la praxis. En este sentido es que nos interesa comprender la propuesta metodológica que planteas en el documento, a la que llamas Sociología de la Imagen que, según entendemos, integra la investigación acción con una mirada histórica-hermenéutica; concretamente te preguntamos ¿en qué consiste la sociología de la imagen como propuesta metódica de investigación?

SRC: Comenzaré haciendo una digresión para completar unas ideas que estaba pensando decirte ante la anterior pregunta. Al hablar de estar en nuestro espacio, estar enraizados en nuestro lugar, en nuestra geografía, he hablado de la necesidad de reconocer una genealogía propia.

Ahora bien, en América Latina hubo movimientos culturales entre los años 1940 y 1960 que reivindicaban una conexión con el mundo indígena, en un contexto de transgresión a los cánones académicos y literarios vigentes: Oswald de Andrade y los Antropofágicos en Brasil, los Tzántzicos en el Ecuador y, dos décadas antes, Gesta Bárbara en Bolivia. ¿No te dice eso algo de los acercamientos descolonizadores que se plasmaron en épocas anteriores (en plena guerra fría, además)?

Hoy en día está de moda el debate sobre la colonialidad del poder propuesto por Aníbal Quijano, pero es en realidad una discusión con una historia larga: en el siglo XIX el pintor chuquisaqueño Melchor María Mercado realizó un *Álbum* de acuarelas que es una pieza de crítica social admirable. En sus secuencias sobre los trajines y las iglesias, nos muestra una suerte de interculturalidad práctica en el plano del mercado, y una sociedad profundamente autoritaria en el plano del Estado, un “mundo al revés”, como titula a una de sus alegorías. La

alegoría es un género de crítica social muy propio de sociedades políglotas, cuyos idiomas nativos hacen un sofisticado uso de la metáfora. Yo reivindico a Mercado como un sociólogo de la imagen. Pero yendo más atrás, tenemos a un personaje andino, Waman Puma de Ayala (1612-15), que desde mi punto de vista, realiza una auténtica teoría de la dominación colonial dibujando; es el dibujo como teoría, no sólo como representación o mímesis, sino como interpretación y reflexión.

Un aspecto de la metodología que planteo es la noción de *qhipnayra* (futuro-pasado), inspirada en un aforismo aymara divulgado por el THOA, que se refiere a la permanente reactualización del pasado-como-futuro a través de las acciones del presente. De este modo, al mirar las láminas de Melchor María Mercado y los dibujos de Waman Puma, reconocemos aspectos aún vigentes de la realidad colonial que ellos denuncian, y podemos ver las huellas del pasado no como supervivencias anacrónicas sino como fuerzas que reemergen a la superficie en "momentos de peligro" (Benjamin) o en situaciones de crisis.

Con base en lo anterior tienes una larga raíz de reflexión sobre el colonialismo, que en Gamaliel Churata (miembro del grupo Gesta Bárbara) se plasma en un debate sobre Waman Puma y Garcilaso de la Vega. En *El pez de oro*, Churata (1957) sostiene que Garcilazo de la Vega es un arribista y un aculturado, que busca, a través de su escritura, un reconocimiento de la condición ilustrada de su genealogía Inka. Churata le contrapone a Waman Puma como un ejemplo de la "lengua con patria", una nueva forma de expresión de lo propio, en la que se mezclan permanentemente ideas y palabras del aymara y del qhichwa, manteniendo una condición manchada, contaminada, en el lenguaje. Este modo de ver las cosas me remite a la idea de lo *ch'ixi*, que literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia

nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo.

¿Por qué no podemos admitir que tenemos una permanente lucha en nuestra subjetividad entre lo indio y lo europeo? esas son cuestiones debe decir: esas son cuestiones de *colonialismo interno* y no de *colonialidad*, porque, porque hablar de colonialidad, es hablar de una estructura vaga, ubicua, que describe a un ente externo a nosotros (el estado, el poder). En cambio colonialismo interno (idea formulada por los kataristas en los años 1970 y por González Casanova en México en 1969), localiza el fenómeno en dos niveles de lo interno: de un lado en las repúblicas que surgieron después de las guerras contra el colonialismo externo, y de otro en la subjetividad de las personas. Me interesa trabajar, a través de la Sociología de la Imagen, en los procesos de internalización de lo colonial, y en las tareas liberadoras que esta situación nos plantea, en el aquí-ahora, no en alguna futura revolución social a escala macro. En el curso que dicto desde hace años en la UMSA, intento hacer de la sociología de la imagen una estrategia de descolonización del conocimiento, que te lleva a hacerte cargo de tu subjetividad y de tu proceso de conocimiento por medio de la percepción, la emoción, el hemisferio izquierdo subalternizado por nuestro entrenamiento racional. A través de las prácticas etnográficas, de las bitácoras y de los intercambios horizontales con las personas a las que entrevistan y con las que negocian la toma de fotografías y la autorepresentación, los/as estudiantes toman consciencia de sus propios sesgos, prejuicios y situaciones de jerarquía. Volverse un intruso consciente de su intrusión (con la cámara) le permite desplegar acercamientos horizontales y aceptar que al observar, se es también observado, evaluado en el gesto, en la apariencia y en los modales, de modo que puede corregir sus sesgos y lograr un acercamiento humanamente significativo y no solo metodológicamente correcto, como diría Ferrarotti. La mirada es capaz de percibir sutilezas del gesto, por ejemplo, el racismo del gesto; no es necesario

gritar ¡indio de mierda! para tener el gesto despectivo, la mirada de arriba a abajo. No es necesario explicitar tu condición subalternizada, basta agachar la cabeza. Foucault decía que el primer gesto de resistencia es levantar la cabeza. Mirar es un modo de entender lo no dicho de la sociedad, y justamente la dominación, particularmente la dominación colonial, por haber traspasado las épocas y ser coetánea de la modernidad, tiende a disfrazarse. Los discursos formales de igualdad y de pluralismo cultural no son otra cosa que máscaras para encubrir profundas relaciones de asimetría colonial: se ha visto eso con mucha claridad en el conflicto por el TIPNIS. Hay entonces, en estos espacios de lo no dicho, un conjunto de sonidos, gestos, movimientos que portan las huellas vivas del colonialismo y que se resisten a la racionalización, porque su racionalización incomoda, te hace bajar del sueño cómodo de la sociedad liberal.

Hay también las acciones colectivas centradas en el cuerpo: la caminata como práctica política, los recursos y puestas en escena de las movilizaciones, que hacen uso de la música, la teatralidad, los mensajes kinestésicos. La Minga es un ejemplo colombiano bien evidente, que no puede reducirse a las proclamas o a los documentos. La caminata es una estrategia de larga data en los Andes, desde el viaje que hizo el cacique Tomás Katari a pie, de Macha (Potosí) a Buenos Aires, o los cortes de ruta coloniales en el altiplano durante la rebelión de Tupaq Katari. Estos fenómenos históricos no siempre son reconocidos como parte del presente, son una memoria inconsciente que se reedita en los bloqueos de caminos de 1979, 2000, 2003, en el "cerco a La Paz" reiterado en muchos momentos críticos de la historia reciente. Hay en ellos una especie de memoria del cuerpo, el indio que llevamos adentro se levanta, nos baila, nos impele a caminar, a asediar. El discurso verbal resulta un código empobrecido frente a estas prácticas significantes, que atraviesan la acción colectiva, y también la subjetividad de las personas.

Creo que es a todo este universo de prácticas significantes a lo que apelamos en la sociología de la imagen, y también al trabajo manual como ejercicio de descolonización. No es lo mismo hablar del cultivo de la papa desde el escritorio, que habiendo sembrado, desyerbado y

cosechado. En este sentido, la universidad tiene una gran capacidad para alienar y despreciar los saberes prácticos de los y las estudiantes –en mi carrera, la mayoría provienen de hogares trabajadores, populares, aymaras–, privilegiando una educación basada únicamente en los saberes librescos y en las competencias en lengua culta con lo cual desperdicia una enorme cantidad de habilidades y saberes que estos estudiantes traen consigo desde su memoria familiar y comunal. Lo que intento hacer es apoyar su construcción como sujetos autónomos, el reconocimiento del valor de las experiencias "iletradas" de su entorno laboral o familiar, para que puedan tener un buen filtro y seleccionar lo que leen sin sucumbir al complejo o a la desorientación.

Finalmente, vivimos un bombardeo tan grande de imágenes, que te condicionan la percepción, y moldean tus valoraciones estéticas y éticas, que es obligatorio pertrecharse con herramientas críticas para desmontar sus mensajes y defendernos de ellos. La banalización de la imagen y de la fotografía (Internet, Facebook) y su uso indiscriminado, puede llegar a convertirse en un atentado contra la memoria visual, contra la atención cuidadosa y la consciencia crítica. En mi curso trabajamos todavía con cámara analógica, o bien usamos cámara digital con un sentido de economía que la acerca al estilo analógico, cuando había que mirar antes de apretar el obturador. Hacer de la imagen un objeto de análisis, usar la imagen como práctica de comunicación horizontal, sentir que nuestro "ojo intruso" puede volverse un aliado en la producción de conocimiento con nuestros interlocutores en el trabajo de campo, son todas ellas prácticas de una sociología que va desmantelando los supuestos de la razón ilustrada, de la razón colonial. A la par, construimos un espacio de reflexión metodológica donde mi propia "autoridad pedagógica" se desmorona, puesto que cada estudiante le va añadiendo giros conceptuales, estilos y formas de trabajo creativo a partir de su propia experiencia y subjetividad. Esto es nomás una herejía en el contexto de la anquilosada sociología académica que se centra en la cátedra magistral, en el imperio de la razón y en el ethos moderno, pero creo que ya era hora de quebrar sus rigideces disciplinarias y sus arrogancias verbalistas.

Conversa del Mundo.
Diálogo con Boaventura de Sousa Santos (Fragmento[1])

Conversación entre epistemologías

BSS: Silvia, en nuestra charla estamos intentando ampliar la conversa del mundo con más voces, más conceptos, más ideas... De alguna manera se trata de desmonumentalizar el conocimiento hegemónico, sea científico, filosófico, lo que sea; y partimos de la idea de que toda la gente tiene conocimiento, es sujeto de conocimiento, tiene una perspectiva de la vida digna, pero lamentablemente el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado hacen que mucha gente no pueda aspirar a una vida digna. Y estamos en un tiempo en que debemos ser creativos porque las narrativas que de alguna manera nos ha legado el pasado, no han servido, no trajeron los resultados que queríamos. Entonces todo esto lleva a una idea que es un poco contradictoria de nuestra práctica: por un lado estamos muy atentos, hoy más que nunca, a la infinita creatividad y diversidad del mundo, pero por otro lado sabemos también que para crear esa idea de diversidad y mirar una inteligibilidad más grande vamos a necesitar nuevos instrumentos, no solamente nuevas prácticas, sino también nuevos conocimientos y nuevas prácticas de conocimiento. Entonces a nosotros, que tenemos un pie en las universidades y un pie en los movimientos sociales, eso nos obliga muchas veces

1. Esta conversación tuvo lugar en el Valle de Uni, al sur de La Paz, el 16 de octubre del 2013, y fue editado en el libro *Revueltas de indignación y otras conversas*, de Boaventura de Sousa Santos, Alice y CES, La Paz, 2015. El fragmento que reproducimos corresponde a las pp. 112-115 y 105-106.

a la innovación metodológica. Tú has sido pionera en los últimos años sobre nuevas formas de metodología, de enseñanza, de registro, lo que llamas la sociología de la imagen. Quisiera que nos hablaras un poco de esto. No sé si es muy antiguo en tu práctica este diálogo que en los últimos años pasó a tener un protagonismo que no tenía antes. ¿Verdad?

SRC: Sí, es que todo se encadena un poco con cosas anteriores. Esta búsqueda de nuevas formas de conocimiento está vinculada a experiencias tanto pedagógicas como de investigación. Y se enraízan en la historia oral que comienza muy temprano en mi práctica, más o menos a principios de los ochenta, cuando con un grupo de gente aymara fundamos el Taller de Historia Oral Andina (THOA). Después empiezo a encontrarme en la universidad con una gente mayoritariamente salida del mundo rural o el mundo marginal urbano que son mis alumnas y alumnos y que tienen dificultades para escribir, pero hablan mejor de lo que escriben y miran mejor de lo que hablan. Son capaces de percibir cosas porque hay el tema de la atención precisa, la atención creativa, y son capaces de detectar, de fijarse en detalles. Descubro esa capacidad haciendo experimentos pedagógicos y empiezo a trabajar con cámara (fotográfica). Y también buscando en el plano conceptual una genealogía propia, en lo cual incluyo cineastas, pintores y dibujantes. Si ves la obra de Waman Puma es una especie de teoría dibujada, hay concepciones del mundo, de la sociedad, de la dominación colonial que provienen de las lenguas propias, que no se pueden plasmar en palabras fácilmente; por eso siempre, contrario a la perspectiva, se pone a los dominadores (en segundo plano) con grandes cabezas y a los dominados (en primer plano) como pequeños, porque en aymara *jisk'achasiña* o *jisk'achaña*, quiere decir oprimir o dominar o explotar, quiere decir achicar, empequeñecer humanamente. Me percato que en Waman Puma incluso hay imprecisiones históricas –como cuando representa la muerte de Atawallpa no por la pena del garrote (como de hecho ocurrió) sino por degollamiento– que en realidad no son equivocaciones sino interpretacio-

nes de la realidad. Efectivamente, la muerte de Atawallpa significó el descabezamiento de la sociedad. Hay una cantidad de aptitudes expresivas que no son verbales y me interesan. En el teatro por ejemplo de la Conquista la muerte de Atawallpa se reinterpreta como un momento de la historia, y en el siguiente momento el Inca vuelve a nacer, vuelve a surgir. Todo eso son expresiones corporales, visuales, que no tienen necesariamente un correlato de verbalización consciente. Ese es uno de los elementos clave. El otro elemento es que somos bombardeados por imágenes y no somos alfabetos en cuanto al desciframiento de las intenciones colonizadoras que trae consigo la imagen. Entonces es muy importante también perder la inocencia con respecto a la imagen y saber que detrás hay mecanismos deliberados de control de conciencias, de captura de deseos y de pulsiones del alma, lo cual permite que el sistema de propaganda sea tan eficaz. Y un tercer elemento es que la gente es inconscientemente torpe cuando va a hacer trabajo de campo y molesta y perturba a las otras personas. El llevar una cámara obliga a ser consciente de tu torpeza. Estás con un aparato fálico, penetrando la vida de los demás y te sientes incómodo. Es un ojo intruso que te enseña a ser más respetuoso si pasas por el amargo trago, por ejemplo, de que te rechacen. Eso ha ido generando una propuesta que parte de reconectar la mirada con los otros sentidos, con la escucha, el tacto, el olfato... Reflexionar que como organismo cognoscitivo está todo nuestro cuerpo y no solo la mente y en general el óculo-centrismo occidental. Se trata de trabajar con la mirada despercudiéndola de la tentación de dominar lo que miras, y más bien pensando en una mirada horizontal, la mirada de igual a igual.

Objetividad y clandestinidad

BSS: Hay varias formas de objetividad y hay una que rescato, que es la que hace una distinción total entre objetividad y neutralidad. Yo soy objetivo pero no neutro. Sé de qué lado estoy en mis luchas. ¿Qué

quiere decir ser objetivo? Exactamente eso que tú dices. Cuando estoy estudiando o acompañando un movimiento, no estoy simplemente seleccionando una visión y ocultando otras, sino que busco usar metodologías que me ayuden a mantener cierta distancia. Sabemos, porque el mismo Weber y otros lo afirmaron, que objetividad pura no existe en las ciencias humanas. Somos objetivos, pero no somos neutros, sabemos de qué lado estamos.

SRC: Claro. Pero la clandestinidad que me interesa no es la clandestinidad del cuadro político que se deschapa el momento en que se entrevista conmigo, sino otra que es quizás más penosa, que es la historia de los fracasos, o sea el fracaso como parte de la historia. Por ejemplo el movimiento de caciques apoderados, que no sabemos hasta qué punto juzgarlo por lo que logró pero sí podemos entender lo que quiso, lo que intentó, que es la devolución de las tierras comunales. Cuando buscamos a los viejitos portadores de esa memoria, eran despreciados por las nuevas generaciones de sindicalistas modernizantes que ya querían dejar atrás la cuestión indígena y los rituales y todo eso. Destapar ese punto de vista fue catártico, los viejos incluso impugnaron a los jóvenes por haber sido sometidos a un olvido y a una negación. Son clandestinidades culturales más fuertes que son el precio a pagar por el reconocimiento ciudadano o por el acceso a la representación política. Creo que son hilos sueltos de la historia que no están muertos. Si bien los caciques apoderados no consiguieron la devolución de las tierras, no sabemos ni podemos darnos el lujo de inventar qué hubiera ocurrido con las tierras si no existían estos caciques. Posiblemente hubiera habido mucha más usurpación, pero nunca podremos medir eso ni saber cuál es su verdadero éxito o fracaso. Entonces es eso, las voces negadas; y siempre hay alguien cuyo punto de vista es todavía más ilegítimo, más inferior, más olvidado.

Secularidad y ritualidad

SRC: En Bolivia los aymaras prácticamente consideran que el Inca fue parte de su memoria. No ven al Inca como un colonizador. En Ecuador en cambio el Inca es asumido como un colonizador, porque hubo guerra entre Perú y Ecuador en el siglo XIX y en el siglo XX, entonces eso hace que las élites necesiten un discurso de rechazo a Perú como nación. Y tú sabes que la nación se cree ancestral: se crea en el siglo XVIII pero tiene esa ideología de ancestralidad. Entonces en Bolivia el haberse olvidado la opresión Inca, porque sin duda ya era un estado organizado, ya había una emergencia de diferencias sociales muy fuertes, etcétera; en realidad se borra esa memoria y se rescata la memoria de las autonomías regionales preincas, que son los señoríos collas. Creo que eso permite un rescate certero, sin distorsiones, que es el rescate que hace el anarquismo de la comunidad, una comunidad que se ha quitado un poco de la espalda su centralismo estatal y los dioses solares. Entonces todavía sigue siendo una comunidad basada en el culto a los ancestros, que es obviamente localizado; pero también hay una geografía sagrada mucho más grande. Al Illimani lo reconocen como el gran Achachila desde el norte de Chile y el sur del Perú hasta el norte argentino. O sea confluye en una visión de que hay una geografía amplia y sagrada que organiza de algún modo una suerte de centralidad en un plano más metafísico. Eso no se traduce en un estado. Es que el estado es secularizado. El estado boliviano surge a la vida el 6 de agosto, es decir, su nacimiento es en el mes donde la tierra tiene hambre. Y debió haber sido ritualizado el nacimiento y todos los momentos de la vida del estado. Por eso los *yatiris* consideran que el estado es un ente enfermo y que es necesario sanarlo y exorcizar todo ese daño que está incluso en las paredes del Palacio Quemado. Entonces la falta de esa conciencia o concepción en la que lo sagrado y lo profano se juntan, lo racional y lo irracional, eso que siempre aludo diciendo el miedo a lo desconocido, porque la libertad o la emancipación son todavía un horizonte desconocido, eso es lo que ha hecho que el estado se aferre a las formas eurocéntricas, centralistas, racionalistas y secu-

lares. ¿No es cierto? Cuando tenían toda una materia riquísima para revertir esto.

BSS: En ese sentido es irreversible, o sea es imposible intentar en Bolivia crear un estado democrático, descolonizado. ¿Eso para ti no es posible?

SRC: Yo pienso que nada es irreversible.

BSS: ¿Incluso la secularidad?

SRC: Nada es irreversible.

BSS: Pero si se borró de la memoria como tú dices, ¿entonces cómo se hace? ¿Reinventar?

SRC: Hay una reinvención permanente, por ejemplo del nexo con lo sagrado. O sea momentos seculares que aplastan la espiritualidad; y momentos de crisis, de incertidumbre, donde vuelve a surgir la espiritualidad.

BSS: ¿Y por qué crees que surge ahora? Es interesante.

SRC: Aparece por la crisis. La crisis ecológica es una forma de hablar que tiene la *Pacha* al humano. Le está diciendo: "oye, estamos mal, no podemos seguir así". Un estornudo de la *Pacha* y se cae una ciudad o viene un tsunami o hay un terremoto. Entonces la conciencia de que estamos dañando de tal forma al planeta ha hecho que cambie y que haya una recuperación de la espiritualidad, un salir del esquema secularizado, racional. Y está volviendo muy fuerte la búsqueda espiritual. Además creo que es un error abandonar la espiritualidad para que las transnacionales new age hagan de ello un negocio. La idea de que la espiritualidad es reconectarse con la tierra está mostrando que el proceso de desacralización no es irreversible...

Glosario de términos en otras lenguas

Acerca de este glosario

Aquí damos el significado castellano de muchas palabras que han sido utilizadas a lo largo del texto y están en letra cursiva. La gran mayoría son en lengua aymara, escritas con el alfabeto único vigente. Cuando se incluye palabras en qhichwa se las identifica (Q), lo mismo si son neologismos (N). Unos pocos términos del inglés se han añadido para precisar algunos datos históricos o ampliar el contenido de ciertos conceptos. Las fuentes de todo el glosario se señalan al final de cada definición: FLP (*Diccionario Aymara-Castellano*, de Félix Layme Pairumani, 2004), JLU (*Glosario*, de Jorge L. Urioste, en Guaman Poma 2006), PPR (*Principio Potosí Reverso*, Rivera y El Colectivo 2006), TLA (Diccionario Quechua-Castellano, Teófilo Layme, 2007). Cuando no se señala la fuente quiere decir que las definiciones son de mi propia cosecha, sobre la base de diversas fuentes orales. Los alfabetos aymara y qhichwa reconocen como letras distintas a algunas que se escriben igual en castellano (por ejemplo, la k suena distinto que la kh y que la k'). Por ello, el orden alfabético de este glosario las incluye como tres consonantes distintas (también en el caso de las letras ch, p, k y t).

Glosario de términos en otros idiomas[1]

Ajara. Quinua silvestre (FLP).

1. Cuando no se menciona el idioma entre paréntesis, quiere decir que es una palabra aymara.

Ajayu. Espíritu, alma. En las oraciones de yatiris el *ajayu* se invoca al *alaxpacha*, es un espíritu relacionado con lo exterior y lo alto.

Aka pacha. Este tiempo/espacio. Tiempo/espacio del aquí/ahora.

Akhullikar. Castellanización de *akhulliña*. No es "mascar" coca (triturar), sino mantener las hojas enteras entre los dientes y los tejidos de la mejilla, para absorber el zumo de la coca en combinación con la *llujt'a*, sustancia alcalina preparada con ceniza vegetal (FLP).

Akhulliku. Ceremonia o acto ritualizado de akhullikar.

Alaxpacha. Cielo, espacio infinito hacia lo alto.

Aliq qura. Hierba común que crece en medio de los sembradíos.

Amaru. *(Q)*. Serpiente.

Amawt'a. Filósofo, pensador, sabio. Se reunían regularmente con los "principales" y en asambleas comunales. Se les consultaba sobre los asuntos de importancia colectiva, como el cuidado de la tierra.

Amuyaña. Pensar, formar una opinión. Imaginar, representar idealmente una cosa, concebir. Reparar, examinar con atención (FLP).

Amuyt'awi. Pensamiento. Potencia intelectual. Deriva de *amuyaña* y de *amuyu* o *amuya*.

Amuya. Facultad de pensar, discurrir o juzgar (FLP).

Amuyu. Idea, representación de una cosa real o imaginaria. Mente (FLP).

Amuyt'aña. Pensar, formar conceptos en la mente. Idear o imaginar (FLP).

Apachita. Cadena de montañas. El punto más elevado del camino, donde se descansa y realiza un pequeño ritual para "botar el cansancio".

Apthapi. Comida comunitaria en la que cada quien aporta con productos de su cosecha/cocina.

Apxata. Superpuesto. Lo que se lleva por reciprocidad (FLP).

Awasca. *(Q: awasqa)*. Tejido corriente y grueso.

Awayu. Pieza textil grande que se carga a la espalda. En ella se suelen llevar niñxs o cosas pesadas.

Awki. Padre, anciano.

Awkiwaman. Halcón anciano o mayor.

Awqa. Hostil, contrario, enemigo, adversario (FLP).

Awqa Pacha Runa o *Awqa Runa. (Q)*. Gente del tiempo/espacio de la hostilidad o enemistad. Coincide con el tiempo Inka en las versiones orales.

Ayawaska. *(Q)*. Soga de muerto. Bebida enteógena que preparan lxs especialistas rituales en un gran número de poblaciones indígenas amazónicas, y ahora también urbanas y cosmopolitas. La preparación se administra a los participantes en sesiones colectivas en el que el shaman canta, sopla y habla con las personas durante toda la noche. En el proceso diagnostica sus dolencias (individuales o sociales) y las encamina a un proce-

so de sanación. ¿Cómo fue que esos indios descubrieron, sin tener laboratorio, qué plantas había que combinar con la liana (Banisteriopsis Caapi) para que ésta libere sus alcaloides? Se preguntan los científicos.

Ayllu. Casta, linaje. Unidad de escala territorial y demográfica amplia, que reune varios linajes y redes unidas por lazos de consanguinidad, afinidad y territorio, además de una serie de referentes simbólicos. Es la célula básica de la organización social andina, y se compone de varios niveles segmentados. En versión de Tristan Platt, estos éstos irían desde la estancia o cabildo (ayllu mínimo), al ayllu (ayllu menor), a la parcialidad (ayllu mayor) y al suyu (ayllu máximo). En las ciudades y en castellano, la palabra ayllu es intercambiable con la noción de comunidad indígena.

Aymara. Idioma andino que antes de la conquista era lingua franca de un vasto espacio en lo que hoy es Perú, Bolivia y el norte de Chile. Su uso se fue reduciendo con la expansión Inka y con la labor de catequización colonial. Según Victor Zapana, la palabra designa no sólo a la lengua, sino también a la gente que viene "de tiempos lejanos (*jayamara*), de tiempos oscuros".

Buffer stock. Reserva de regulación. Las reservas de estaño que acumularon los Estados Unidos al comprar la producción boliviana, a "precio de democracia", durante la Segunda Guerra Europea, fueron la base de un mecanismo financiero y "regulatorio" del mercado internacional de estaño, que permitió a ese país controlar los precios en beneficio propio, y en detrimento de los países productores (Bolivia y Malasia). Nótese que el diccionario llama "regulación" a este uso político del "libre mercado".

Cañahua. Castellanización de *qañawa*, grano andino de altura, más menudo que la quinua. (Chenopodium pallidicaule).

Cumbe. Ver *qumpi*.

Cuui. Ver *quwi* (Q) o *k'uysi* (A).

Chakitaqlla o Chakitaklla. (Q). Arado de pie.

Chillka. Planta medicinal. (Baccharis Latifolia).

Chullpa. Momia. Cadáver conservado en construcciones funerarias antiguas.

Chullpa Pacha. Tiempo de la gente que se enterraba en *chullpas* (A) o *pukullus* (Q). Coincide con el *Qhinay Pacha* en las versiones orales.

Chullpa puchu. Sobrante o residuo del tiempo *Chullpa*.

Chullpar. Castellanización; lugar donde abundan construcciones funerarias pre-Inkas

Chuyma. Entrañas superiores, incluye el corazón, los pulmones y el hígado.

Ch'akhi. Sed después de una borrachera. Resaca.

Ch'alla. Acto ritual cotidiano, se asperja licor sobre la tierra para pedir prosperidad, iniciar una ronda de libaciones, etc.

Ch'amancht'aña. Vigorizar, dar impulso, hacer fuerza.

Ch'enko. (N). Bolivianismo que alude al enredo y la confusión, quizás derive del qhichwa ch'ipay, enredar.

Ch'iqa. Izquierda. Lo que está a la izquierda.

Ch'ixi. Gris con manchas menudas de blanco y negro que se entreveran (FLP). Ver también *ch'ixchi*.

Ch'ixchi. Cosa o piel con manchas pequeñas (FLP).

Ch'unch'u. Nombre genérico de los habitantes originarios de las tierras muy calientes que no hablan las lenguas andinas (FLP).

Double bind. Término acuñado por el antropólogo Gregory Bateson para referirse a una situación insostenible que llama "doble constreñimiento". Ésta ocurre cuando "hay dos imperativos en conflicto, ninguno de los cuales puede ser ignorado, lo cual deja a la víctima frente a una disyuntiva insoluble, pues cualquiera de las dos demandas que quiera cumplir anula la posibilidad de cumplir con la otra"[2]. Aquí usamos la traducción al aymara pä chuyma para referirnos a un "alma dividida", o literalmente una doble entraña (chuyma)[3]. Si relevamos a esta expresión de sus tonalidades moralizantes, tendríamos exactamente una situación de double bind. Al reconocimiento de esta "doblez" y a la capacidad de vivirla creativamente les hemos llamado "epistemología ch'ixi", que impulsa a habitar la contradicción de tal modo que podamos liberarnos de la esquizofrenia que supone[4]. Es justamente como Gayatri Spivak define double bind: "un ir y venir elíptico entre dos posiciones de sujeto en la que al menos uno de ellos –o por lo general ambos– se contradicen y al mismo tiempo se construyen entre sí". Según Spivak, reconocer el

2. He tomado esta cita de https://es.wikipedia.org/wiki/Doble_v%C3%ADnculo.
3. Así fue como traduje a Gayatri Spivak cuando mencionó el término en una conferencia que dio en La Paz el 2008, invitada al ciclo "Pensando el mundo desde Bolivia", organizado por la Vicepresidencia del Estado Plurinacional.
4. La enciclopedia online linguee.es lo traduce como "doble filo", "doble rechazo", situación psicológica que –compartida por muchos en un contexto cultural dado, impondría una suerte de esquizofrenia colectiva. http://www.linguee.es/ingles-espanol/traduccion/double+bind.htm

double bind nos permitiría “aprender a vivir en medio de mandatos contradictorios”[5].

Dumping. Vaciamiento o inundación de reservas de algún producto valioso (usualmente minerales o alimentos) en el mercado internacional, para hacer bajar los precios.

Erke. Trompeta traversa de gran tamaño, fabricada con un tipo grueso de caña, cuyo uso se extiende por el sur de Bolivia y el norte de la Argentina. La imagen del “campesino chapaco” o tarijeño se asocia por lo general a este instrumento.

Felix muju. (Q). Semilla de Félix.

Guardatojo. Nombre que le dan los mineros al casco protector que llevan al socavón para protejerse de los tojos o fragmentos de piedra mineral que suelen caerles encima en los túneles y galerías de interior mina.

Illa. Pequeños objetos (piedras o miniaturas artesanales) que se usan para invocar la materialización del objeto real que representan.

Illamank’u. Variedad de *qañawa* silvestre.

Jamp’atu. Nombre genérico de batracios (FLP).

Jaqi. Gente. Humanidad. Género humano. Persona. Individuo de la especie humana, hombre y/o mujer. Sujeto. Persona no nominada (FLP).

5. He tomado este párrafo de la introducción que hace Rahul K. Gairola a su entrevista con Spivak el 25-09-12, ver http://politicsandculture.org/2012/09/25/occupy-education-an-interview-with-gayatri-chakravorty-spivak/ La última cita es de su libro *An aesthetic education in the era of globalization*. (Spivak 2012).

Jararankhu. Lagarto. Reptil terrestre (FLP).

Jayamara. Tiempos (años) lejanos. El escultor Victor Zapana considera que ésta sería la etimología del término *aymara*.

Jaylli. Canto de victoria. Himno triunfal (FLP).

Jisk'achaña. Achicar, empequeñecer. Despreciar, desdeñar. Desestimar, tener en poco. Desdén, desprecio, menosprecio (FLP).

Katari. Serpiente.

Kipu. Sistema mnemotécnico y de registro usado por la gente antigua de los Andes, vinculado al arte textil y a los significados abstractos de nudos y colores. La mayor colección de kipus prehispánicos se conserva en el Museo Etnológico de Berlín, pero poco se ha avanzado en el desciframiento de su lenguaje, a pesar de que seguían usándose en varios lugares de los Andes hasta hace poco. Los rastros de su uso revelan que no sólo eran registros numéricos sino también inscripciones propiciatorias de naturaleza ritual, que permitían ordenar el cosmos al enumerar las ofrendas a las *wak'as* o lugares sagrados de culto a los antepasados. La lectura académica sobre los kipus arqueológicos, obsesionada por establecer sus lógicas numéricas, ha terminado por convertirlos en lo inverso de lo que para Barthes es la fotografía, es decir, en "códigos sin mensaje" (PPR).

Kupi. Derecha. Lo que está a la derecha.

Kusi-kusi. Araña.

Khä. Acortamiento oracional de la palabra *khaya*, aquél, aquello, aquella.

Kharisiri. Viene de la palabra *khariña,* que según FLP quiere decir "cortar carne" o "separar por medio de un instrumento afilado". Personaje de la narrativa aymara que se reporta absolutamente real y que corta la grasa de sus víctimas para hacer pomadas industriales u otro tipo de preparaciones. Se considera maligno y mortífero, pues la mayoría de los enfermos fallece al poco tiempo, aunque unos pocos se curan con fitofármacos y rituales a cargo de especialistas.

Khumunta. Castellanización de carga (khumu), cargamento, suele ser llevado a la espalda o a lomo de animal.

K'uysi. Conejillo de indias (FLP).

Luraña. Hacer, obrar, ejecutar. Efectuar, consumar. Realizar, elaborar. Construir (FLP).

Lluch'u. Gorro de lana en punta, con orejeras. Era normalmente elaborado en lana de oveja o alpaca por los varones, que lo tejían con cuatro palillos. Actualmente el mercado está lleno de versiones mecanizadas, que se fabrican en los talleres de El Alto, normalmente empresas familiares de migrantes aymaras.

Makukina. Moneda antigua sellada a martillazos. Viene del qhichwa, *maki* (mano).

Mallku. Cóndor. Cumbre de la cordillera. Autoridad a nivel de *ayllu*, *marka* o *suyu*.

Manqhapacha. Tiempo y espacio de la profundidad, debajo de la tierra (FLP).

Mañazo. Nombre de un ayllu de la Parroquia de San Pedro (La Paz), según Rossana Barragán. El término se transformó en desig-

nación del oficio y el gremio de los carniceros. Su sindicato se afilió a la Federación Obrera Local (anarquista) y la firma de su dirigente Celedonio Luna, entre otros del mismo gremio, aparece en la documentación consultada por el THOA sobre la red de caciques-apoderados a la cabeza de Santos Marka T'ula.

Marka. La comunidad de las dos parcialidades aymaras, una parcialidad puede tener de cuatro a unas veinte comunidades actualmente. Pueblo, ciudad. Nación. Comunidad humana, establecida en el mismo territorio, unida por lazos históricos, lingüísticos, religiosos, económicos en mayor o menor grado (FLP).

Mit'ayo. Castellanización de mit'ayuq (Q). Trabajador minero de Potosí u otros lugares que durante el dominio colonial español era reclutado en la mit'a o turno laboral, para trabajar por un año a cambio de un salario que se entregaba directamente al encomendero, quien después de pagar el quinto real y otros costos, podía usufructuarla como "renta de la encomienda". La mit'a fue abolida a principios del siglo XIX.

Mollo. Ver *mullu*.

Mullu. Piedras rojas que antiguamente se empleaban para hacer collares. Ídolo diminuto de una especie de piedra fina y blanca (FLP). Ingrediente de las ofrendas rituales, concha o caracol (spondylus) altamente valorado por las sociedades andinas pre coloniales.

Muntijaqi. Lit. Gente del monte, gente montaráz. Personaje del baile de los *loco pallapallas*, que se escenifica en varias comunidades de los Yugas.

Nayra. Órgano de la vista. Antes, anterior.

Nayrapacha. Antaño, tiempo antiguo (FLP). Se refiere a un pasado remoto. Lit.: Tiempo/espacio anterior.

Ñanqha. Persona o fuerza dañina, perniciosa.

Ñust'a. *(Q)*. Princesa (JLU).

Otorongo Ver *uturunku*. Tigre (FLP). *Uturunqu* (Q): Jaguar (JLU).

Pacha. Espacio-tiempo. Época (FLP).

Pachakuti. Pacha: tiempo, espacio. Kuti: regreso, vuelta. Regreso del tiempo, cambio del tiempo. Revolución. Ciclo (FLP) . Conmoción/ reversión del cosmos, que es a la vez catástrofe y renovación.

Pä chuyma. Pä, elisión de paya: dos. Chuyma: entrañas superiores. Persona indecisa, conflictuada entre dos mandatos divergentes (ver *double bind*).

Paqarimuq. *(Q)* Originario (JLU).

Pawqar Waray Killa. (Q). Mes de vestir ropas preciosas (traducción corregida de JLU).

Purun Runa. Tercera edad o humanidad andina. Del qhichwa puruma, terreno no cultivado, tierra virgen apta para la primera siembra de la papa. Tiempo de la gente no cultivada.

Pukara. *(A y Q)*. Fortaleza (JLU).

Pukullu. *(Q)*. Construcción funeraria (JLU).

Phaxsi. Luna. Mes. Cada una de las doce partes en que se divide el año. Una variedad de quinua de granos grandes (FLP).

Phaxsima o Phaxsimama. Lit., madre luna. Nombre ritual de las antiguas monedas de plata acuñadas en Potosí.

Qamaña. Pasar el día descansando o trabajando. Habitar, vivir, morar. Estar o encontrarse en un lugar (FLP).

Qamasa. Coraje, valor, osadía, ánimo (FLP).

Quilca (qillqa,). Letra, símbolo, dibujo (FLP).

Qilqiri (qillqiri). Persona que escribe. Se dice de los "tinterillos" o escribanos no profesionales.

Qiñwa. Especie arbórea nativa de los andes (Polylepis), que tiene más de veinte variedades.

Qiñwal. Castellanización para bosque o conjunto de *qiñwas*.

Quechumara. (N). Neologismo propuesto por el lingüista Rodolfo Cerrón Palomino para afirmar el parentesco entre los dos principales idiomas andinos: qhichwa y aymara, que comparten hasta un 30% de su léxico.

Qumpi. (Q). Tejido fino.

Quwi. (Q). Conejillo de indias.

Quwi qallu. (Q). Lengua de conejillo de indias.

Qhatera. Castellanización para referirse a la mujer vendedora en un *qhatu* o mercado popular andino.

Qhipha. Extremo. Último. Detrás. Después (FLP).

Qhinay Pacha. Tiempo nebuloso, también llamado “Sunsu Pacha”, tiempo de poca claridad o entendimiento, que sucedió a la primera edad (ver *Ch’amak Pacha*).

Qhipnayra. Futuro/pasado.

Q’apharuma. Papa silvestre.

Q’ara. Sin vegetación. Pelado. Nombre dado a los criollos y mestizos (FLP).

Q’ipi. Paquete. Lío o bulto. Equipaje (FLP).

Q’urawa. Guaraca. Honda (FLP).

Raymi. (Q). Fiesta.

Runa. (Q). Gente. Humanidad o “generación de indios” en el mito de las edades de Waman Puma. TLA lo define como Humanidad. Naturaleza del género humano (runa kay). También Prójimo (runa masi), cualquier persona que se reconozca como gente.

Sacha runa. (Q). Hombre de los bosques. Salvaje (JLU).

Saraña. Andar. Caminar, ir de un lugar a otro. Viajar. Transitar (FLP).

Sarnaqaña. Andanza. Transcurrir de la caminata. Metafóricamente se usa como sinónimo de vivir.

Saxra. Perverso. Depravado. Malvado. Viento, torbellino pequeño. Persona mala (FLP).

Sayaña. Paradero. Parada. Estar parado. Propiedad que consta de casa y de terrenos situados en los alrededores, donde habita una familia (FLP).

Siqi. Trazo contínuo, visible o imaginario (FLP).

Siwinqa. Planta ciperácea. Cereus Pitajaya.

Suma. Bonito, hermoso, bueno, amable (FLP).

Suma qamaña. Buen estar; buen vivir.

Suyu. Provincia. División territorial o administrativa. Es el nivel más alto o "ayllu máximo" de la estructura segmentaria andina.

Takiy. (Q). Cantar; *taki*: canto.

Taqikunas pänipuniw akapachanxa. Todo es par, siempre, en este mundo o espacio/tiempo.

Taypi. Central. Relativo al centro. Medio. Medianía. Término medio entre dos extremos (FLP).

Tinku. Pelea tradicional entre rivales, golpeándose sólo con los hombros. Encuentro complementario de contrarios (FLP).

Tantachawi. Tertulia, reunión. Asociación, conglomerado (FLP).

Tari. Prenda tejida de lana de colores naturales para llevar o atar fiambre. Tejido de colores para guardar o manejar coca FLP).

Tawaqu. Mocetona. Moza. Mujer joven (FLP). Soltera.

Tayka. Madre. Mujer que ha tenido hijos. Anciana (FLP).

Thakhi. Camino. Trayectoria vital de cargos que han pasado o deben pasar las familias por ser parte del *ayllu*. Se elige a las personas/familias de acuerdo al lugar que ocupan sus terrenos en el sistema de rotación comunal.

T'alla. Mujer principal, esposa del *mallku* (FLP).

T'ant'awawa. T'ant'a: pan. Wawa: niño o niña. Panes de forma humana que se preparan para recibir a los difuntos en Todos Santos (1 y 2 de noviembre).

Ulaqa. Congreso o asamblea de principales (FLP).

Uma. Agua. Líquido. Sustancia líquida. Bebida o alimento líquido. Zumo (FLP).

Urbandino. (N). El escritor paceño William Camacho ha acuñado esta palabra para aludir a la cara india y chola de las ciudades del occidente boliviano (PPR).

Utawawa. Persona prohijada. Servidumbre que habiendo servido desde pequeños, son considerados ya como hijos (FLP).

Uturunku. Tigre (FLP). *Uturunqu* (Q). Jaguar (JLU).

Wak'a. Lugar sagrado, al mismo tiempo poderoso y peligroso. Lugar de culto con formaciones rocosas. A veces se traduce como "encanto".

Wari. Vicuña. Camélido rumiante de lana muy fina propio de los Andes Centrales (FLP).

Wari Wiraqucha Runa. *(Q)*. Primera edad o generación de indios en el mito de las edades de Waman Puma. Coincide con el *Ch'amak Pacha* de los relatos orales aymaras.

Wari Runa. *(Q)*. Segunda edad o generación de indios en el mito de las edades de Waman Puma. Coincide con el *Qhinay Pacha* de los relatos orales aymaras.

Warmi. Femenina. Mujer (FLP).

Wayna. Mocetón. Hombre joven alto y corpulento. Soltero (FLP).

Wilancha. Manchar con sangre. Teñir de rojo (FLP). Ceremonia de sacrificio animal que se realiza en determinadas fechas del año (principalmente en agosto) para alimentar a la tierra y a las deidades andinas.

Wisu. Arado de pie.

Yagé. Bebida enteógena que preparan lxs especialistas rituales en poblaciones indígenas amazónicas del sur de Colombia. Ver *ayawaska*.

Yatiri. El que sabe o suele saber. Persona con poderes, gracias a la energía del rayo, que sabe del espacio-tiempo por intermedio de la coca y suele dar ofrendas y ritos a los dioses (FLP).

Documentos Audiovisuales

Condoreno, Cristóbal y Taller de Historia Oral Andina. 1992. *El sueño de Waylla Wisa*. Video docu-ficción.

Quiroga, Cecilia y Silvia Rivera Cusicanqui. 1987. *A cada noche sigue un alba*. THOA/Canal 13-UMSA.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1989. *Khunuskiw: recuerdos del porvenir.*

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1993. *Wut Walanti. Lo Irreparable.*

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2000. *Sueño en el Cuarto Rojo.*

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2003. Serie: *Las fronteras de la coca.*

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Sumax Qhaniri Chuyma Manqharu: Tú que iluminas el fondo oscuro del corazón.*

Romero, Raquel; Ximena Medinaceli y Silvia Rivera Cusicanqui. 1989. *Voces de libertad*. CIDEM-THOA.

Sanjinés, Jorge. 1966. *Ukamau*. Grupo Ukamau.

Sanjinés, Jorge. 1969. *Yawar Mallku*. Grupo Ukamau

Sanjinés, Jorge. 1971. *El coraje del pueblo*. Grupo Ukamau

Sanjinés, Jorge. 1983. *Banderas del amanecer*. Grupo Ukamau.

Sanjinés, Jorge. 1989. *La nación clandestina*. Grupo Ukamau.

Sanjinés, Jorge. 1995. *Para recibir el canto de los pájaros*. Grupos Ukamau.

Taller de Historia Oral Andina. 1990. *El ritual de la Quncha, Umala*. Video documental.

Bibliografía

Adorno, Rolena. 1992. *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: PUCP.

Albó, Xavier. 1979. *Achacachi, medio siglo de lucha campesina*. La Paz: CIPCA.

Almaráz Paz, Sergio. 1967. *El Poder y la Caída*. Cochabamba-La Paz: Los Amigos del Libro.

Almaraz Paz, Sergio. 1969. *Réquiem para una República*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

Anderson, Benedict. 1991 [1983]. *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres-Nueva York: Verso.

Antezana Ergueta, Luis y Hugo Romero Bedregal. 1973. *Historia de los sindicatos campesinos: un proceso de integración nacional en Bolivia*. La Paz: Consejo Nacional de Reforma Agraria, Dpto. de Investigaciones Sociales.

Antezana, Luis H. 1983. "Sistema y proceso ideológicos en Bolivia (1935-1979)." En *Bolivia hoy*, René Zavaleta (comp.), 60-84. México: Siglo XXI.

Ari Chachaki, Waskar. 2014. *Earth Politics. Religion, Decolonization and Bolivia's Indigenous Intellectuals*. Durham y Londres: Duke University Press.

Arias, Juan Félix. 1994. *Historia de una Esperanza. Los Apoderados Espiritualistas de Chuquisaca, 1936-1964*. La Paz: Aruwiyiri.

Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita. 2000. *El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierra en los Andes*. La Paz: ILCA-UMSA.

Arnold, Denise Y. y Elvira Espejo Ayka. 2008. *Entre los muertos, los diablos y el desarrollo en los Andes: de campos opuestos a territorios en común*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.

Arnold, Denise; Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo. 2007. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: ILCA-Plural.

Barragán, Rossana. 1990. *Espacio urbano y dinámica étnica: La Paz en el siglo XIX*. La Paz: Hisbol.

Barragán, Rossana. 1992. "Entre polleras, lliqllas y ñañacas. Los mestizos y la emergencia de la tercera república."En *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes,* II Congreso Internacional de Etnohistoria. Coroico, Silvia Arze, Rossana Barragán y Laura Escobari y Medinacelli (comps.),. La Paz: HISBOL, EFEA, SBH-ASUR.

Barragán, Rossana. 1993. *Memorias de un olvido. Testimonios de vida Uru-Muratos*. Recopilación de los testimonios de vida de Lucas Miranda y Daniel Moricio. La Paz: ASUR-HISBOL. Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland. 1995[1982]. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland. 2012[1984]. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine.

Benjamin, Walter. 1978. "The work of art in the age of mechanical reproduction." En *Iluminations,* editado y prologado por Hannah Arendt. New York: Schocken.

Benjamin, Walter. 1978. *Illuminations*. New York: Shocken.

Berger, John. 1975. *Modos de ver*. Barcelona: G. Gili.

Berger, John. 1980. "The suit and the photograph." En *About Looking*. New York: Pantheon.

Berger, John. 1980. *About looking*. New York: Pantheon Books.

Bhaba, Homi. 1990. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge.

Bloch, Ernst. 1971. "Efectos políticos del desarrollo desigual." En *El concepto de ideología,* compilado por Kurt Lenk. Buenos Aires: Amorrortu.

Bourdieu, Pierre, y Jean-Claude Passeron. 1981. *La reproducción: elementos para una teoría de enseñanza*. Barcelona: Laia.

Canedo Vásquez, Gabriela. 2011. *La Loma Santa: una utopía cercada. Territorio, cultura y Estado en la Amazonía boliviana*. La Paz: Ibis-Plural.

Cerron-Palomino, Rodolfo. 1994. *Quechumara: estructuras paralelas de las lenguas quechua y aimara*. La Paz: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.

Certeau, Michel de. 1996. *La invención de lo cotidiano. I, Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, departamento de historia.

Céspedes, Augusto. 1960. *El Presidente Colgado*. Cochabamba-La Paz: Los Amigos del Libro.

Céspedes, Gilka Wara. 2010. "Antis Aru – 1949: Un homenaje a Matilde Garvía", en *El Colectivo* 2 (4), La Paz.

Chatterjee, Partha. 1997. *Our Modernity*. Rotterdam and Dakar: SEPHIS-CODESRIA.

Choque, Roberto et al. 1992. *Educación indígena: ¿Ciudadanía o Colonización?* La Paz: Aruwiyiri.

Choque, Roberto. 1978. "Sublevación y masacre de Jesús de Machaca de 1921." *Antropología* 1 (La Paz).

Churata, Gamaliel. 1957. *El pez de oro retablos de laykhakuy*. La Paz: Editorial Canata.

Cieza de León, Pedro de. 2005[1555]. *Crónica del Perú: el señorío de los Incas*. Anotada y actualizada por Franklin Pease G. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Combes, Isabelle. 2005. *Etnohistorias del Isoso. Chané y Chiriguanos en el Chaco boliviano, siglos XVI a XX*. La Paz: IFEA-PIEB.

Comisión de Justicia y Paz. 1975. *La Masacre del Valle*. La Paz: Comisión de Justicia y Paz.

Condarco Morales, Ramiro. 1965. *Zárate, el temible Willka. Historia de la rebellión indígena de 1899*. La Paz: s/d.

Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSTUCB). 1984. "Tesis Política, 1983." *En «Oprimidos pero no Vencidos» Luchas del Campesinado Aymara y Qhechwa, 1900-1980* Silvia Rivera Cusicanqui. La Paz: HISBOL-CSUTCB.

Descola, Philippe. 1988. *La selva culta: simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Evans, Jessica y Stuart Hall. 2005. *Visual culture: the reader*. London: Sage Publ.

Fellman Velarde, José. 1954. *Álbum de la Revolución*. La Paz: Publicaciones de la Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura (SPIC).

Fellman Velarde, José. 1967. *Memorándum sobre Política Exterior Boliviana*. La Paz: Juventud.

Fellman Velarde, José. 1970. *Historia de Bolivia* (3 vols). La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro.

Foucault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, Michel. 1980. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Mexico: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, Michel. 1986. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España.

Fundación Tierra. 2012. *Marcha Indígena por el TIPNIS. La lucha en defensa de los territorios*. La Paz: Fundación Tierra.

Gago, Verónica. 2014. *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.

García Linera, Álvaro. 2014. *Identidad boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Geertz, Clifford. 2003. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gisbert, Teresa. 1999. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural-UNSLP.
Glave, Luis Miguel. 1989. *Trajinantes. Caminos indígenas en la sociedad colonial. Siglos XVI y XVII*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
González Casanova, Pablo. 1969. *Sociología de la explotación*. México: Siglo Veintiuno Editores.
Guaman Poma de Ayala [Waman Puma], Felipe. 2006[1615]. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México: Siglo XXI.
Guerrero, Andrés. 1991. *La semántica de la dominación. El concertaje de indios*. Quito: Ediciones Libri Mundi – Enrique Grosse-Luemen.
Guha, Ranajit. 1997. "La prosa de contrainsurgencia." En *Debates postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*. Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (eds.). 33-72. La Paz: Historias-SEPHIS-Aruwiyiri.
Gutiérrez, Raquel. 2011. "Pistas reflexivas para orientarnos en una turbulenta epoca de peligro." En *Palabras para tejernos, resistir y transformar en la época que estamos viviendo*. Raquel Gutiérrez (comp.). 31-55. Cochabamba: Textos Rebeldes.
Halbwachs, Maurice. 1997[1950]. *La mémoire collective*. Paris: Albín Michel.
Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage in association with the Open University.
Heiddeger, Martin. "Construir, habitar, pensar", en http://www.geoacademia.cl/docente/mats/construir-habitar-pensar.pdf, descargado en junio 2014.
Klein, Herbert S. 1968. *Orígenes de la Revolución Nacional Boliviana. La Crisis de la Generación del Chaco*. La Paz: Juventud.
Laime Ajacopa, Teófilo. 2007. *Diccionario bilingüe quechua-castellano, castellano-quechua*. La Paz: Centro Cultural JAYMA.

Larson, Brooke. 1992. *Colonialismo y transformación agraria en Bolivia. Cochabamba, 1550-1900*. Cochabamba-La Paz: CERES-HISBOL.

Larson, Brooke. 2002. "Capturing Indian Bodies, Hearths and Minds: «el hogar campesino» and rural school reform in Bolivia, 1920s -1940s." Manuscrito inédito presentado en la New York University.

Laserna, Roberto. 1996. *20 Juicios y Prejuicios sobre Coca-Cocaína*. La Paz: Clave.

Lavaud, Jean Pierre. 1998. *El Embrollo Boliviano. Turbulencias Sociales y Desplazamientos Políticos 1952-1982*. La Paz: CESU, IFEA, HISBOL.

Layme Pairumani, Félix. 2004. *Diccionario bilingüe: aymara castellano, castellano aymara*. Bolivia: Consejo Educativo Aymara.

Lehm, Zulema y Silvia Rivera Cusicanqui. 1988. *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*. La Paz: Taller de Historia Oral Andina.

Llanos, David. 'Alisten sus pasajes'. Sindicato, política visual e informalidad institucional en el transporte público de la ciudad de El Alto- Tesis de Maestría en Sociología. La Paz: UMSA (en preparación).

López-Baralt, Mercedes. 1988. *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.

Lora, Guillermo. 1970. *Historia del movimiento obrero boliviano 3*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Maldonado Rocha, Marcelo Alberto. 2014. Las *guaridas sindicales* anarco-labriegas y la repentina eclosión de "Uniones Sindicales" en provincias del altiplano paceño (1946-1947). Tesis de licenciatura en Ciencias Políticas. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón.

Malloy, James. 1989. *La revolución inconclusa*. La Paz: CERES.

Mamani Condori, Carlos. 1991. *Taraqu 1866-1935 Masacre, Guerra y Renovación en la Biografía de Eduardo L. Nina Qhispi*. La Paz: Aruwiyiri.

Mamani Condori, Carlos. 1992. "¿Podemos a través de los 'cuentos' conocer nuestra historia?" En *Los aymaras frente a la historia. Dos ensayos metodológicos*. La Paz/Chukiyawu: Aruwiyiri.

Mamani Condori, Carlos. 1992. *Los aymaras frente a la historia. Dos ensayos metodológicos*. La Paz/Chukiyawu: Aruwiyiri.

Mamani Ramírez, Pablo. 2004. *El rugir de las multitudes. La fuerza de los levantamientos indígenas en Bolivia / Qullasuyu*. La Paz: Aruwiyiri.

Mendoza L., Gunnar. 1991. "Vocación de arte y drama histórico nacional en Bolivia: el pintor Melchor María Mercado (1816-1871): un precursor." Estudio introductorio a Melchor María Mercado. 1991[1841-1869]. *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia*. Edición e introducción de Gunnar Mendoza. 13-72. La Paz: Banco Central de Bolivia-ANB-BNB.

Mendoza Nava, Jaime. 1935. *El macizo boliviano*. La Paz: Arnó hermanos.

Mercado, Melchor María. 1991[1841-1869]. *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia*. Edición e introducción de Gunnar Mendoza. La Paz: Banco Central de Bolivia-ANB-BNB.

Mills, C. Wright. 2003. *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mitre, Antonio. 1986. *El monedero de los Andes. Región económica y moneda boliviana en el siglo XIX*. La Paz: HISBOL.

Montellano, Violeta. 2008. Auto/representaciones de quienes se/curan: Sistemas terapéuticos en el Municipio de Aucapata. Tesis de licenciatura en Antropología. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia

Montellano, Violeta. 2011. *La imagen de lo invisible. Fotografía ciega en Quito*. Tesis de maestría en Antropología Visual. Quito: FLACSO/Abya Yala.

Moreno, Gabriel René. 1973[1888]. *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos*. La Paz: Juventud.

Murillo, Mario, Violeta Montellano y Ruth Bautista. 2014. *Paisaje, memoria y nación encarnada. Interacciones ch'ixis en la Isla del Sol*. La Paz: PIEB.

Murra, John V. 1972. "El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas." En *Visita de la provincia León de Huánuco (vol. II)*, Huánuco: UNHV.

Niekerk, N. C. M. van. 1992. *La cooperación internacional y la persistencia de la pobreza en los Andes bolivianos*. La Paz: UNITAS.

Ortiz Echazú, María V. 2011. "El TIPNIS, la coca y una carretera acechan la Loma Santa. Territorio indígena en Cochabamba y Beni." En *Informe 2010. Territorios Indígena Originario Campesinos en Bolivia. Entre la Loma Santa y la Pachamama*. La Paz: Fundación Tierra 2011, 265-287.

Paz, Octavio. 1950. *El Laberinto de la soledad*. México: Ediciones Cuadernos americanos.

Pendergast, Mark. 1993. *For God, Country and Coca Cola, the Unauthorized History of the Great American Soft Drink and the Company that Makes it*. New York: Macmillan.

Pérez, Elizardo. 1962. *Warisata: La Escuela Ayllu*. La Paz: Burillo.

Pinaya Álvaro. 2012. De tambos a hoteles en la calle Illampu. Cambio, desestructuración y continuidad del espacio/territorio. Tesis de Licenciatura en Sociología. La Paz: UMSA.

Piñeiro, Juan Pablo. 2003. *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz: OFFAVIM.

Platt, Tristán. 1982. *Estado boliviano y ayllu andino: tierra y tributo en el norte de Potosí*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Plowman, Timothy. 1981. "Amazonian Coca", en *Journal of Ethno-Pharmacology* 3: 195-225.

Poma de Ayala, Guamán (Waman Puma). 1988[1613]. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno con traducción del qhichwa por Jorge L. Urioste. México: Siglo XXI

Pratt, Mary Louise. 2010. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pruden, Hernán. 2012. Cruceños into Cambas: Regionalism and Revolutionary Nationalism in Santa Cruz de la Sierra, Bolivia (1935-1959). Tesis doctoral, State University of New York en Stony Brook.

Rancière, Jacques. 2003. *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Editorial Laertes.

Reinaga, Fausto. 1970. *La Revolución India*. La Paz: Partido Indio de Bolivia.

Rivera Cusicanqui, Silvia 1978a. "El *mallku* y la sociedad colonial en el siglo XVIII: el caso de Jesús de Machaqa." *Avances* 1, (La Paz): 7-19.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1978b. "La expansión del latifundio en el altiplano boliviano. Elementos para la caracterización de una oligarquía regional." *Avances* 2 (La Paz): 95-118.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1982. *Política e ideología en el movimiento campesino colombiano. El caso de la ANUC*. Bogotá: CINEP.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1984. *«Oprimidos pero no vencidos»: Luchas del campesinado Aymara y Qhechwa, 1900-1980*. La Paz: HISBOL-CSUTCB.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1993. "Mestizaje colonial andino: una hipótesis de trabajo." En *Violencias encubiertas en Bolivia. Vol. 1, Cultura y Política*. Silvia Rivera Cusicanqui y Raúl Barrios (eds.). Colección coordinada por Xavier Albo y Raúl Barrios. La Paz: CIPCA-Aruwiyiri.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1993. "La raíz, colonizadores y colonizados." En *Violencias encubiertas en Bolivia. Vol. 1, Cultura y Política*. Silvia Rivera Cusicanqui y Raúl Barrios (eds.). Colección coordinada por Xavier Albo y Raúl Barrios. La Paz: CIPCA-Aruwiyiri.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1997. "Secuencias iconográficas en Melchor María Mercado (18411869)." En *El Siglo XIX. Bolivia y América Latina*. Rossana Barragán, Seemin Qayum and Magdalena Cajías (comps.). 147-168. La Paz IFEA-Historias.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1999. "Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento." En Encuentro Diálogos sobre Escritura y Mujeres: noviembre 1998, La Paz; memoria. Virginia Ayllón y Ana Rebeca Prada M. (comps.). La Paz: Sierpe.
Rivera Cusicanqui, Silvia. 2003. "El mito de la pertenencia de Bolivia al mundo occidental. Réquiem para un nacionalismo." *Temas Sociales* 24 (La Paz): 64-100.
Rivera Cusicanqui, Silvia. 2003. *Las fronteras de la coca. Epistemologías coloniales y circuitos alternativos de la hoja de coca: el caso de la frontera boliviano-argentina*. La Paz: IDIS-Aruwiyiri.
Rivera Cusicanqui, Silvia. 2003[1984]. *"Oprimidos pero no vencidos". Luchas del campesinado aymara y qhichwa, 1900-1980*. La Paz: Aruwiyiri.
Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010[1990]. "Democracia liberal y democracia de ayllu." En *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: La Mirada Salvaje.
Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Mito y desarrollo en Bolivia. El giro colonial del gobierno del MAS*. La Paz: Plural-Piedra Rota.
Rivera Cusicanqui, Silvia y El Colectivo 2. 2010. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Reina Sofía.
Rivera Cusicanqui, Silvia y Tristan Platt. 1978. "El impacto colonial sobre un pueblo pakaxa: La crisis del cacicazgo en Caquingora (Urinsaya), durante el siglo XVI." *Avances* 1 (La Paz): 101-109.
Rodríguez, Gustavo y Humberto Solares. 1990. *Sociedad oligárquica, chicha y cultura popular*. Cochabamba: Serrano.
Sáenz, Jaime. 2002. *El aparapita*. La Paz: Anthropos.
Saignes, Thierry. 2007. *Historia del pueblo Chiriguano*. Compilación y estudio introductorio de Isabelle Combes. La Paz: IFEA-Plural.
Sartre, Jean-Paul. 1968. *Teatro 1*. Buenos Aires: Losada.
Scott, James. 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Era.
Siñani de Willka, Tomasa. 1992. "Breve biografía del fundador de la «escuela-ayllu» un testimonio escrito sobre Avelino Siñani."

En *Educación Indígena ¿Ciudadanía o Colonización?* Roberto Choque et al. La Paz: Aruwiyiri.

Sontag, Susan. 1977. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, Susan. 2003. *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Straus y Giroux.

Soria Choque, Vitaliano. 1992. "Los caciques apoderados y la lucha por la escuela (1900-1952)." En *Educación Indígena ¿Ciudadanía o Colonización?* Roberto Choque et al. La Paz: Aruwiyiri.

Soto, Gustavo. 2013. "La metáfora del TIPNIS." En *TIPNIS: Amazonía en resistencia contra el Estado colonial en Bolivia*. VV.AA. 37-84. Santander: Otramérica.

Spedding, Alison. 2005. *Sueños, kharisiris y curanderos: dinámicas sociales de las creencias en los Andes contemporáneos*. La Paz: Mama Huaco.

Spedding, Alison. 2008. *Religión en los Andes. Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina*. La Paz: ISEAT.

Silva, Armando. 1998. *Album de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2012. *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge: Harvard University Press.

Stephenson, Marcia. 1999. *Gender and Modernity in Andean Bolivia*. Austin: The University of Texas Press.

Taller de Historia Oral Andina. 1984. *El indio Santos Marka T'ula, cacique principal de los ayllus de Qallapa y apoderado general de las comunidades originarias de la república*. La Paz: THOA-UMSA.

Taller de Historia Oral Andina. 1986. "Breve diálogo sobre la relación entre el movimiento anarquista y el movimiento indio." *Historia Oral. Boletín del Taller de Historia Oral Andina* 1. (La Paz): 47-49.

Taller de Historia Oral Andina. 1986a. *Boletin Historia Oral*. La Paz: THOA-UMSA.

Taller de Historia Oral Andina. 1986b. *Los Constructores de la Ciudad. Tradiciones de lucha y de trabajo del Sindicato Central de Constructores y Albañiles*. La Paz: THOA-UMSA.
Taller de Historia Oral Andina. 1989. *Boletin Historia Oral*. La Paz: THOA-UMSA.
Tandeter, Enrique. 1992. *Coacción y mercado. La minería de la plata en el Potosí colonial, 1692-1826*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
Taussig, Michael. 2002[1987]. C*hamanismo, Colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio del terror y la curación*. Bogotá: Norma.
Thomson, Sinclair. 2002. *«We alone will rule». Native Andean politics in the age of insurgency*. Madison: The University of Wisconsin Press.
Torrez, Paloma, Patricia Quiñones y Marcelo Becerra. 2013. "Marchando a la Loma Santa. La larga resistencia por el territorio y la vida." En *TIPNIS: Amazonía en resistencia contra el Estado colonial en Bolivia*. en VV.AA. 85-110. Santander: Otramérica.
Troll, Carl. 1980. "*Las culturas superiores andinas y el medio geográfico."Allpanchis* 14 (15): 3-55.
Urzagasti, Jesús. 1987. *En el país del silencio*. La Paz: Hisbol.
Valois, Daniel. 1965. *Bolivia, Realidad y Destino*. Bogotá: Antares.
Viezzer, Moema y Domitila Chungara. 1976. *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI.
Viveiros de Castro, Eduardo. 2013. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio.* (Entrevistas). Buenos Aires: Tinta Limón.
VV.AA. 2013. *Amazonía en resistencia contra el Estado colonial en Bolivia*. Santander: Otramérica.
Wagnleitner, Reinhold. 1994. *Coca-colonization and the Cold War the cultural mission of the United States in Austria after the Second World War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Zavaleta Mercado, René. 1963. *Estado Nacional o Pueblo de Pastores (El imperialismo y el desarrollo fisiocrático)*. La Paz: Burillo.
Zavaleta Mercado, René. 1977. "Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia." En *América Latina: Historia de medio siglo*. Pablo González Casanova (comp.). México: Siglo XXI.

Otros títulos de la serie ch'ixi

La mirada del jaguar. Una introducción al perspectivismo ameríndio
de Eduardo Viveiros de Castro, 2013

La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en ciudad juárez
de Rita Laiura Segato, 2013

De chuequistas y overlockas. Una discusión en torno a los talleres textiles
de C. Simbiosis y C. Situaciones, 2011

Ch'ixinakax utxiwa.
Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores
de Silvia Rivera Cusicanqui, 2010

Colección Nociones Comunes

La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular
de Verónica Gago, 2014

La cocina de Marx. El sujeto y su producción
de Sandro Mezzadra, 2014

Capital y lenguaje. Hacia el gobierno de las finanzas
de Chistrian Marazzi, 2014

Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias
de Jun Fujita Hirose, 2014

Hegel o Spinoza
de Pierre Macherey, 2ª ed., 2014

Micropolítica. Cartografías del deseo
de Suely Rolnik y Félix Guattari, 2ª ed., 2013

Cuando el verbo se hacer carne. Lenguaje y naturaleza humana
de Paolo Virno, 2ª ed., 2013

Ambivalencia de la multitud. Entre la innovación y la negatividad
de Paolo Virno, 2ª ed. ampliada, 2012

Materialismo ensoñado. Ensayos
de León Rozitchner, 2011

La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero
de Jacques Rancière, 2010

Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad
de Peter Pál Pelbart, 2009

Breve tratado para atacar la realidad
de Santiago López Petit, 2009

Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo
de Franco Berardi Bifo, 2007

Políticas del acontecimiento
de Maurizio Lazzarato, 2006

Títulos en preparación de Nociones Comunes

Capitalismo, deseo y servidumbre. Marx y Spinoza
de Frédéric Lordon, agosto 2015

Hijos de la noche
de Santiago López Petit, agosto 2015